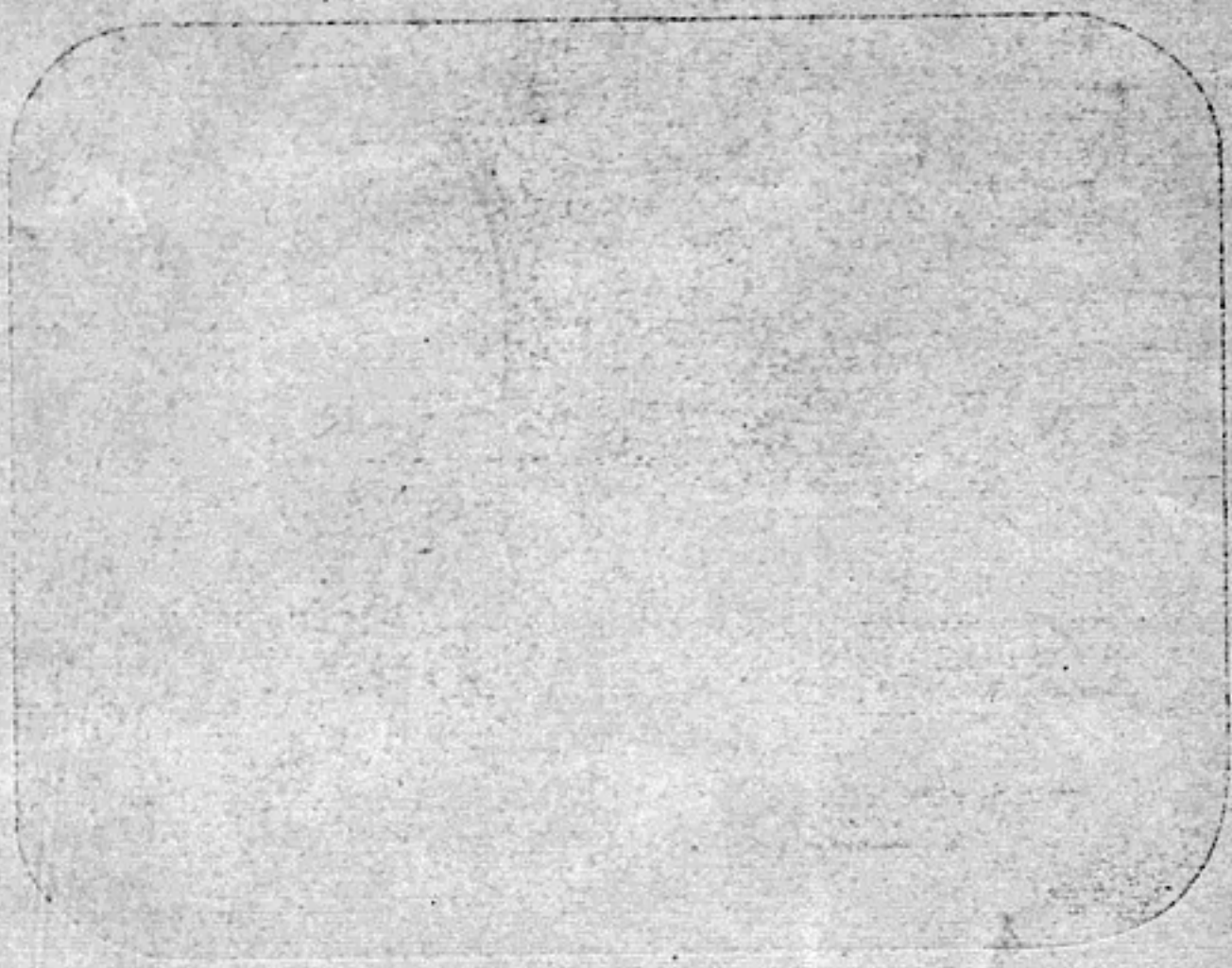
И 224/40г

ИСКУССТВО КИНО

10

1940

ГОСКИНОИЗДАТ



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

О воспитании киноактера 3

Б. РЕЙХ — Образы классической и современной драмы 5

И. АСТАХОВ — Эстетический предмет и чувство 9

Б. ФАЯНС — Вымысел и жизнь 15

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО АРТИСТА

Н. ЛЕБЕДЕВ — Путь к искусству 18

Хр. ХЕРСОНСКИЙ — Б. В. Щукин в кино 26

Е. ДОБИН — Эксцентризм и эксцентрика (статья вторая) 34

ПОРТРЕТЫ МАСТЕРОВ

Мих. КАПЛАН — Эдуард Тиссэ 39

М. ЛУЧАНСКИЙ — Любовь Орлова 48

ТРИБУНА

О. БРИК — «Ученье свет, а неученье — тьма» 57

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФИЛЬМА

И. СОКОЛОВ — О музыкальной драматургии Большого вальса 59

М. ЧЕРЕМУХИН — Музыка в кинокомедии 60

ВОПРОСЫ УЧЕБНОГО КИНО

Б. ТОЛЛЬ — Учебное кино и искусство 63

На обложке: кадр из фильма Светлый путь; на титульном листе фото из фильма Музыкальная история.

ГОСКИНОИЗДАТ 10 ОКТЯБРЬ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора С. Зедьге и Е. Преображенская, Л54085, Заказ типогр. № 2634.
Тираж 5,000 экз. Объем журнала 8 печатн. листов 62×94⅛. Количество учетно-авторских листов—13,2. Сдано в наб. 1/X 1940 г. Подписано к печати 20/XI 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

О воспитании киноактера

В деле создания большого советского киноискусства актеру принадлежит одно из первых мест. Актер стал полноправным членом творческого коллектива мастеров кинематографии. Имена лучших киноактеров известны далеко за пределами нашей страны, образы, созданные ими, горячо любимы миллионами зрителей, творчество их отмечено высокими наградами — орденами Советского Союза.

Безвозвратно разбиты и развеяны формалистические теорийки об «актере-типаже», «актере-натурщике», «актере-лампе». Человек высокой политической и художественной культуры, полноценный мастер, создающий образ, сознательный участник производственно-творческого процесса — таким должен быть советский киноактер. Раскрытие больших и глубоких идей нашей эпохи, показ боевых, партийных, социалистических качеств гражданина нашего общества, изображение на экране человека новой формации во всем масштабе его мыслей и чувств — все эти ответственные задачи, стоящие перед советским киноискусством, могут быть решены только на основе всемерного развития актерского творчества.

Звуковая кинематография предъявила актеру ряд новых сложных требований — этот экзамен не всем удалось сдать, и некоторые актеры немого кино остались в стороне от дороги большого киноискусства. В последние годы основным источником актерских кадров для киностудий являлись театры. Удельный вес театральных актеров, занятых в съемке кинофильмов, необычайно вырос. Без ошибки можно утверждать, что до трех четвертей ведущих ролей в картинах исполняется театральными актерами. Этот творческий союз двух смежных искусств принес большую пользу молодой звуковой кинематографии, многому научил киномастеров, поднял уровень актерской культуры в кино. Ряд крупных театральных актеров может с полным основанием считать себя актерами кино—они работают «из картины в картину», они создали галерею популярных образов, они стали известны зрителю именно благодаря экрану.

И все-таки ясно, что перспективы развития советской кинематографии требуют создания своих постоянных кадров актеров, целиком и полностью обеспечивающих интересы и потребности кинопроизводства. Особенности театральной работы мешают совмещению репетиций и спектаклей со съемками. Значительное число простоев съемочных групп возникает именно по этой причине; убытки, связанные с этим крайне велики, срывы съемок многократны.

Думается, что кроме этих существенных производственных причин есть творческие вопросы, решение которых возможно лишь при создании постоянных актерских трупп при киностудиях. Только тесная связь актеров с производством, единое художественное руководство делом воспитания киноактеров может ликвидировать стилистический разнобой в работе актеров в кино, позволит покончить с «гастролерством», обеспечит дальнейшее развитие киноактерского искусства.

Объединение группы полноценных и талантливых актеров в штате той или иной студии — дело принципиально важное.

Должен неизмеримо вырасти в производстве — и не только арифметически, но в первую очередь и творчески—удельный вес киноактера. То, чем сильна театральная система актерской работы — плановое распределение ролей, непрерывная учеба, ясная перспектива творческого роста, — все это может и должно стать типическими чертами киноактерской работы.

Воспитание художника определяется его упорным трудом над собой, мастерство укрепляется в труде. Ленин учил комсомольцев: «если я знаю, что знаю мало, я добьюсь того, чтобы знать больше» (из речи Ленина на III съезде РКСМ). Систематическая кропотливая, упорнейшая работа, борьба с зазнайством и самоуспокоенностью — основные элементы воспитания мастера. «Когда мы изучаем биографии превосходнейших художников, для нас особенно поучительным оказывается указание, что они никогда не тратили своего времени даром. Даже рост их славы служил лишь для того, чтобы увеличивать их трудолюбие»,— писал живописец Рейнольдс. Многим киноактерам нехватает этого трудолюбия, уменья работать над собой; успех иногда приводит их к самоуспокоенности.

Опыт актерской работы в смежных областях искусства показывает необходимость повседневной работы над собой, профессиональной подготовки.

В наших лучших фильмах, как правило, высок уровень профессиональной актерской культуры, все вопросы творческого труда — от овладения словом до грима — решены с наибольшей пользой для актера и актрисы.

Как отражается профессиональная неподготовленность актеров на качестве картины, на ее ритме и темпе, на снижении ее зрительного впечатления, до-

казывать излишне. В некоторых наших фильмах часто видны изъяны, рожденные непониманием проблемы воспитания актеров.

Не следует думать, что актерские штаты при киностудиях сразу смогут разрешить поставленные перед ними сложные задачи. Трудности велики. Консервативные привычки производственной системы, часто граничащей с бессистемностью, нелегко преодолеть. Предвзятое отношение многих режиссеров к самому понятию «штатный актер» также не скоро будет сломлено. Но основным и самым существенным явится качество работы штата. Отбор талантливых людей — первое условие создания крепкой актерской труппы. Делу искусства могут и должны служить люди одаренные, вооруженные необходимой культурой, обладающие творческими способностями.

Процесс воспитания киноактера начинается со школьной скамьи. В течение ряда лет актеры, приходившие на производство не из театральных предприятий, воспитывались в школах киноактера и в Государственном институте кинематографии.

Ряд талантливых и известных киноактеров вырос в этих школах, будучи обязан своими творческими успехами кинематографической системе воспитания, — таковы О. Жаков, Я. Жеймо, Т. Макарова, Е. Кузьмина, Р. Есипова, А. Апсолон, И. Новосельцев и др. Но в огромном большинстве случаев эти школы дали кинопроизводству людей, не сумевших занять в нем ведущее место. В результате эти люди либо становились баластом киностудий, либо отсеивались совсем и с горечью ощущали бесцельность своей учебы в киношколе.

Положение было явно ненормальным: государство тратило огромные средства на воспитание людей, оказавшихся бесполезными, в то время как производство нуждалось в полноценных актерах.

Можно ли утверждать, что это положение вещей решительно сломлено и изменено? Вряд ли. Система воспитания киноактеров в центральном киноучебном заведении — ВГИК — страдает существенными недостатками.

С того момента, как в Москве была закрыта актерская школа Мосфильма, сыгравшая полезную роль в воспитании новых кадров, актерское отделение ВГИК стало основным руслом, по которому будут притекать в производство молодые актерские кадры. В свете последних решений правительства становится особенно нетерпимой подготовка в стенах киношколы людей малокультурных, слабо одаренных, далеко не отвечающих требованиям, предъявляемым к советскому киноактеру. Между тем система приема, отбор кандидатов, условия учебы студентов — все это не позволяет развернуть полноценную работу по воспитанию новых кадров. Отсутствие связи с производством — вернее, полная изоляция от студий — невозможность практически обеспечить съемочную работу, недостаточное количество кинорежиссеров в числе преподавателей — все эти беды прошлого сохранились и поныне.

Новое руководство актерского факультета приложило все усилия, чтобы оживить работу и перестроить систему воспитания. Правильно решение превратить вступительные испытания из обычных малопоказательных экзаменов в длительную проверку кандидатов, позволяющую в итоге выявить подлинно талантливых людей. Также верно стремление руководства всячески повышать общий культурный уровень будущих киноактеров.

Актерский факультет ВГИК должен использовать прекрасный опыт ГИТИС — школы, воспитывающей театральные кадры. ГИТИС имеет тесную связь с лучшими мастерами театра, студенты ГИТИС работают, объединенные в специальные мастерские, руководимые одним мастером. Это повышает ответственность руководителя за успешность воспитания молодых кадров. Система своеобразных мастерских может быть принята и на актерском факультете ВГИК (особенно на старших курсах).

Комитет по делам кинематографии, его управление учебными заведениями должны оказать особое внимание молодому актерскому факультету. Прием 1940 года должен быть проведен на новых началах с учетом существенных ошибок прошлого приема.

ВГИК должен воспитывать молодые актерские кадры с полным сознанием трудности и сложности этого дела. Только подлинно талантливые, культурные молодые актеры должны выходить из стен ВГИК и пополнять актерские труппы на киностудиях.

Актеры киностудий должны доказать свое право на непрерывную полноценную производственную творческую работу, должны в непрерывном труде повышать свою квалификацию, должны быть активными участниками создания киноискусства советской страны.

Образы классической и современной драмы

Б. Рейх

Многие возражения против того образа современного героя, с которым мы сталкиваемся в художественных произведениях, в отдельных своих чертах совершенно правильны. Герой этот часто будничен, ему все легко сходит с рук, его духовная жизнь слишком бедна... и т. д. Не все эти возражения исходят из подлинного познания образа героя в искусстве, в кинематографии. Повторяю: в кинематографии — это очень существенно. Ведь у каждого искусства свои требования (мне хочется избежать выражения «законы»). Соблюдение определенных художественных принципов при работе в той или иной области приводит к лучшим результатам, хотя не является обязательным.

В искусстве мне известен только один безусловный закон: правдиво изображенная действительность должна быть богата внутренней динамической жизнью. Если это бесспорное условие соблюдено, то произведение обладает известной художественностью и даже без строгого соблюдения всех законов драматургии или кинематографии производит впечатление на читателя или зрителя.

При всем уважении к новаторству Горького в пьесе «На дне» нельзя не заметить отклонений писателя от законов драматургии. И тем не менее «На дне» уже около сорока лет пользуется успехом на сцене и не только в русских театрах. Опыт показал, что таким длительным успехом пользовались только драмы, полные жизнью. Причиной успеха пьесы «На дне» является, по-моему, динамичность ее внутренней жизни.

В этом и заключается тот безусловный закон, который действителен для всех видов искусства. Но каждый вид искусства обладает своими принципами. Каково же их происхождение? В чем они состоят?

Форма драматического искусства очевидна. В драме даны люди, непосредственно действующие; поэтому характер драматического изображения можно себе представить так, как будто события, мысли, внутренние мотивы, поступки — с их последствиями — всех действующих лиц (а не только одного лица) были мгновенно зарисованы в процессе их развития.

О преимуществах подобного рода изложения нечего и говорить, интереснее остановиться на его недостатках и трудностях. Драматург вынужден с самого начала отказаться от непосредственного вмешательства в рассказ и поэтому лишен возможности при помощи подробных описаний, комментариев, рассуждений, пояснений и высказываний — от лица ли выведенного рассказчика или самого автора — выявить как душевное состояние действующих лиц, так и пронизывающую все произведение идею. Драматург вынужден отказаться от описаний природы, места, внешности и настроения своих героев. А все это придает произведению большую красоту, интерес и прелесть.

Интенсивность и отчетливость изображения — необходимейшие требования драматической формы; отсюда для драмы важность действия, как такового, единства целого, концентрации интересов, яркости индивидуальных характеристик и положений и т. п. Драматурги-ремесленники подходят к этому с чисто внешней стороны. Они достигают и чисто внешних результатов—мгновенного сильного впечатления, лишенного продолжительности действия. В подлинной же драме конфликты не только сильны, но и значительны, они возникают из обстоятельств, противоречивых по своему существу (а не приведенных к известным противоречиям случайными обстоятельствами).

Известно, что Гете собирался написать «Вильгельма Телля» до Шиллера. Он передал затем этот материал, по его словам, Шиллеру. Гете хотел написать эпическое произведение и уже подробно разработал его. В одной из своих бесед с Эккерманом Гете, предаваясь воспоминаниям о своей жизни и работе, довольно подробно рассказывает о том, как он представлял себе все произведение в целом и его отдельных действующих лиц.

«Телль представлялся мне могучим, довольным своим состоянием и детски-бессознательным героем; в качестве носильщика он бродит по кантонам; его везде знают и любят; везде он готов помочь... и его не печалит вопрос, кто господин и кто раб.

Гесслер, напротив, представляется мне тираном, но довольно приятного сорта: когда ему нравится, то он случайно делает добро; а когда нравится, то случайно — и зло; впрочем, благоденствие и бедствие народа для него вполне безразличные вещи, как будто они вовсе и не существуют» (Эккерман, 6 мая 1827 г.).

Это не только личная концепция Гете, отличающаяся от шиллеровской концепции, известной по его драме. Это скорее э п и ч е с к а я концепция, отличающаяся от драматической. Кажется, что она возникла из более совершенного чувства характерности, не правда ли? Но в действительности в ней не только притуплена типологическая и социальная противоположность Телля и Гесслера, но и значительно уменьшена типологическая и социальная значимость каждой отдельной фигуры. В драме Шиллер подчеркивает изображение Гесслера, как слуги императора и угнетателя, а Телль своей энергией и решимостью выделяется среди остальных свободолюбивых швейцарцев. Телль совершает свой поступок один, повинуясь своей совести, неизбежно навлекая на себя возмездие. В этих двух фигурах с необычайной отчетливостью выступают как жестокость тирана, так и сила народа, свергающего тиранию. Можно сказать, что обстоятельства и силы швейцарского освободительного движения даны здесь в образах, наиболее живо воплощающих тиранию и возмущение против нее, тогда как в эпической концепции Телль и Гесслер — освободитель и тиран — выведены «действующими случайно», менее живо чувствующими и как-то нивелирующимися с массой или теряющимися в ней.

В драме герой должен быть необычным, выдающимся, «первым среди равных», лучшим, тогда как эпическое произведение может обойтись без этого и все же удовлетворять требованию искусства об отчетливости.

Можно признать, что кинематография в своем решающем моменте — а именно в изображении людей, «действующих в настоящий момент», — совпадает с драмой. Кинематография, подобно драме, нуждается в особой ясности; следовательно, она нуждается и в необычном, лучшем, «первом среди равных» герое. Впрочем, кинема-

тография практически уже дошла до этого. Во всех крупных фильмах последнего десятилетия, как правило, изображались очень значительные образы, либо исторические герои, как мы их назовем условно — Чапаев, Александр Невский, Петр Великий, либо такие, как Великий гражданин, Депутат Балтики, которые при известном отклонении от исторической хронологии, все же сделаны на историческом материале. Или же анонимные герои, как в Члене правительства, конкретный жизненный путь которых, правда, не соответствует жизни определенной личности (следовательно, «выдуман»), но благодаря условиям нашей страны мог бы протекать так, более того — является характерным для истории многих выдающихся людей.

Не случайно центральными фигурами лучших фильмов об Октябрьской революции, гражданской войне, установлении Советской власти, трактованных с политико-исторической стороны, являются исторические личности, ибо они организовывали победы, ибо их деятельность позволяла с особенной полнотой и силой вскрыть смысл исторической борьбы.

Если же содержанием произведения служит процесс, происходящий в общественной жизни, в представлениях людей, то и «выдуманная», неисторическая личность приобретает все права независимо от того, разыгрываются ли события во время гражданской войны или в период реконструкции. У исторических личностей, т. е. у таких, которые не только существовали действительно, но и оказывали решающее влияние на ход истории, необычность дана сама собой. Это люди, выделяющиеся среди миллионов. Как же обстоит дело с другими, с выдуманными?

История изменения психологических отношений между людьми не имеет определенных исторических героев. Знаете ли вы имя первой женщины, освободившейся от рабских представлений буржуазной семьи?

Нора — не обыкновенный человек. И не только потому, что нельзя было ожидать такой силы у этой куколки, но главным образом потому, что в то время, когда многие женщины хотя и возмущались против угнетения, но возмущались пассивно, Нора сделала нужные практические выводы. Сделала выводы при обстоятельствах, в которых зависимость внешне проявлялась лишь в незначительной мере; но она все же поняла, что может потерять самое ценное — человечность. Только в известном смысле необычайная женщина могла понять это. Только женщина, необыкновенно любящая свою человеческую свободу, могла отказаться от всего — от обеспеченной жизни, детей, дома — потому, что муж во время сильной вспышки собирался предать ее, но затем искренно просил прощения. В наше время, когда Конституция дала женщине свободу личности, и поэтому драматическая сила исторического для своего времени решения Норы оказалась утраченной, влияние личности Норы все же сохранилось благодаря необыкновенности ее характера.

Сила искусства состоит и в том, что оно показывает как «обыкновенные» люди оказываются «необыкновенными» и многое вносят в моральную жизнь своей среды, проявляют огромную силу в личной жизни.

Искусство ближе к философии, чем история — говорил еще Аристотель, и тысячелетие спустя Лессинг убежденно повторял это утверждение. Искусство базируется на деятельности людей, оставляющих длительный след в общественной жизни. Образ Стаханова — предмет искусства, ибо Стаханов проложил путь историческому движению.

Но образ стахановца является предметом искусства лишь тогда, когда художник вскрывает особенности его характера, характера новатора, преодолевающего косность и рутину на производстве. Но изображение результатов борьбы стахановца вместо процесса борьбы, приводящего к победе, разумеется, не является удовлетворительным решением задачи.

В настоящее время наблюдается порой возврат к внешнему пониманию необыкновенного. Слишком много у нас фильмов, в которых герой в финале получает орден или становится депутатом. Эти стандартные фильмы многим кажутся шаблонными и вызывают много возражений. Нужно, однако, основательно разобраться в этом.

Основным возражением против обычного финала является то, что зрители видели все это много раз в различных фильмах. Но очень многое говорит и за такой финал: если мы хотим оставить потомству картину нашего времени, не следует забывать о благодарности народа тем, кто преданно служил его делу. Молодой Степан Лаутин, выполняющий важную работу в родном незаметном селе, все же был замечен. В Члене правительства резкая кривая развития ярко изображена в противопоставлении начала и конца. Вначале арестованную Александру Соколову доставляет в город милиционер. В последних сценах та же Александра Соколова произносит речь на заседании Верховного Совета.

Я думаю, что причину неудовлетворительности некоторых из этих концов следует искать в известной пустоте предшествующих эпизодов. То, что молодой учитель добровольно возвращается на работу в свою деревню, сделавшую его человеком, доказывает его серьезность.

Но я не вижу в этом особой добродетели. Это его долг. Никому не приходит в голову чествовать служащего, аккуратно являющегося на работу и добросовестно исполняющего свои служебные обязанности.

Член правительства затрагивает более серьезные темы. Превращение забитой женщины в государственного деятеля входит в гигантский процесс подлинного освобождения женщины, осуществленный Октябрьской революцией. С порабощения женщины началась история угнетения человека человеком. Следовательно, здесь мы сталкиваемся с всемирно-историческим процессом, с изменением обстоятельств тысячелетней давности. С внешней стороны ярким завершением определенного этапа в развитии героини фильма является ее выступление на заседании Верховного Совета. Как будто все в порядке. Но это не совсем так. Ибо ее государственные дарования не освещены в действии. Точнее говоря, они показаны только один раз в ее отчете перед колхозным собранием (то, что потом показано в фильме, значительно слабее).

На месте автора я продолжил бы эту линию, остановился бы на дальнейшем развитии государственного дарования Александры или сконцентрировал бы действие на этом пункте, развил бы все, что в нем содержится. Александра действительно необыкновенная женщина, но это показано недостаточно ясно, затушевано темой семейных отношений. Мешает двойственность темы: освобождение женщины от семейного порабощения и от порабощения гражданского. В действительности же освобождение женщины от семейного и от гражданского порабощения является двумя сторонами одного и того же процесса. Оно принимает в нашей стране прямо революционные формы.

К. Виноградской может показаться, что она одинаково ярко нарисовала и освобождение Александры от подчиненного положения в семье, и превращение ее в государственного деятеля. В действительности это не так.

Государственная мудрость Александры необыкновенна даже для женщины, выросшей в культурных городских

условиях, и не только для женщины, но и для мужчины: она действительно осуществила равноправие. При этом не имеет значения, что ее необыкновенные способности выражаются в простейшей форме, соответствующей ее культурному уровню.

Отношение же Александры к ее мужу Ефиму для малограмотной, угнетенной крестьянки с сильными семейными инстинктами «необыкновенно», но в сравнении с общим уровнем женщины это не так. Если же деревенские женщины действительно таковы, если от семейного порабощения труднее освободиться, чем от гражданского, что же делать писателю? Фальсифицировать действительность? Дать образ идеальной женщины, не соответствующий действительности? Нет. Но в данных условиях подобная фигура становится менее пригодной для драмы или кинодрамы.

Начиная с античных писателей и до новейших времен классические женские фигуры всегда были согласно требованиям драматических произведений сильными личностями как в добре, так и в зле. Антигона, преодолевающая женскую робость и смело противопоставляющая себя мужчине, королю, представителю верховной власти, Лизистрата Аристофана, принуждающая воинственных мужчин заключить мир, Джульетта Шекспира, навсегда связавшая свою жизнь с жизнью Ромео, Лауренсия в «Фуэнте Овехуна» Лопе де-Вега, стыдящая мужчин, покорившихся гнету тирана, и поднимающая деревню на восстание и, наконец, Катерина в «Грозе», Нора и Елена Альвинг — последние классические фигуры буржуазной драмы.

В романе же рядом с Анной Карениной и маркизой из «Пармской обители» можно поставить классические женские фигуры: хрупкую, душевно раненую Миньону, страстно-легкомысленную Манон, полную искреннего самоотречения Лизу из «Дворянского гнезда» Тургенева, «Тридцатилетнюю женщину», госпожу Бовари, Нана и других.

Необходимо разобраться в том, что мы понимаем под «необычностью» героя. Решающим является не необычность характера как такового, или ситуации как таковой, а, я бы сказал, необычность, новизна представлений, в власти которых находится герой, и дел, которые он совершает. Месть за гнусное убийство отца—избитая драматическая тема. Но когда к этому присоединяется ненависть к полному негодяев миру, сознание величия и достоинства угнетаемого, преследуемого, униженного человека, как мы видим это у Гамлета, то мы имеем дело с образом героя своей эпохи, ясно высказывающим то, чем полны были тысячи мозгов, тысячи сердец. В этом-то все дело. Активность, энергия, самостоятельность, словом, все свойства классических фигур объясняются тем, что писатель создал образы людей, вносивших нечто новое в свою эпоху.

Это должны понять писатели, стремящиеся разрешить проблему современной тематики и современного героя. Конечно, эту проблему разрешить не легко.

Необходимо остановиться еще на одной особенности нашего представления о современном герое. Мы говорим: советский народ — особый народ, полный необычных людей, героев. Это верно. Концентрация таланта в нескольких исключительных личностях, характерная для прошлого, постепенно уступает место массовому появлению талантов. Следовательно, — говорят многие, — нужно показывать обыкновенных представителей этой необыкновенной массы, так как они все равно необыкновенны. Но разве не правильнее будет именно поэтому предъявлять к герою повышенные, а не пониженные требования.

Возьмем, например, Уриель Акосту. Вследствие компромисса, на который он пошел, он приносит вред идее, за которую борется. От многочисленных героев драмы Гуцкова, которые тоже пошли на компромисс, Уриель отличается тем, что прекрасно понимает, что вследствие его измены с ним, как с передовым борцом, покончено. Он собирает все свои силы для решительного нападения на реакцию и сам обрекает себя на смерть. Этим он показан как необыкновенный человек, в котором ярко проявляются силы и стремления эпохи к духовному освобождению. Не подлежит сомнению, что образ Уриеля, перенесенный в современность, не стал бы характерным для нашей эпохи, ибо в его сознании и действиях отражается только натура честного, но слабого интеллигента.

Выбор героя, казалось бы, не так уж труден. Он как будто требует только зрелого размышления и продумывания материала. Проведение же концепции требует от автора уже бо́льшего — специфически-художественного дарования. От этого зависит, будет ли правильно выбранный герой наделен той полнотой жизни и тем душевным богатством, которые превращают его в художественную реальность, в художественную индивидуальность.

Обычно наши авторы выбирают своего героя необдуманно, привлеченные каким-нибудь внешним обстоятельством. Часто отсутствует даже элементарная продуманность материала. Из множества примеров я выбираю сценарий Ф. Кнорре Истребители не для того, чтобы умалить достоинства этого молодого способного автора, но чтобы указать на характерные ошибки. Намерение Кнорре заключается в том, чтобы показать нового человека, у которого эгоистические интересы уже отступили на задний план, показать дружбу советских людей. В сценарии как будто все в порядке: герои воодушевлены лучшими дружескими чувствами, они стоят друг за друга, готовы жертвовать своей жизнью. А три главных действующих лица являются чудом великодушия. Варя непременно хочет связать свою молодую жизнь с случайно ослепшим летчиком Сережей. Сам Сережа придумывает оскорбительное для девушки «признание» в том, что он уже женат, только для того, чтобы убить ее любовь к себе. А Коля, соперник Сережи по работе, несмотря на свою любовь к Варе, делает все возможное, чтобы свести обоих вместе.

Несмотря на великолепные составные элементы: благородство, великодушие, незаслуженное несчастье накануне осуществления прекраснейшей мечты о счастье — напиток все же получается пресным. Начнем анализировать. Сережа как будто любит Варю самоотверженной любовью, ее счастье ему дороже своего собственного. Но чего же он фактически достигает своим отречением от Вари, девушки, которую он как будто понимает и любит, которую как будто понимает и любит публика? Он доставляет ей несказанные страдания, ибо человек, которого она выбрала среди всех других, отвергает ее. Я не знаю, не большее ли это несчастье, чем жизнь со слепым, которого любишь. Рана, нанесенная им, неисцелима. У Ибсена, который хорошо понимал в людях и их страстях, в пьесе «Джон Габриель Боркман» женщина говорит возлюбленному, покинувшему ее из эгоистических соображений: «Ты совершил великий смертный грех... Ты убил во мне душу живую, душу, способную любить».

Я представляю себе, как лет через двадцать, сломленный и потрясенный слепой стоит перед своей возлюбленной и сознается ей: я поступил с тобой нечестно, хотя и действовал из бескорыстных побуждений.

Дело не дошло бы, пожалуй, до этой сцены, если бы события разыгрывались в капиталистической стране. Там

Сережа, отказавшийся от своей Вари, считался бы если не смелым, то великодушным человеком.

Если это так, то в представлении автора о советском человеке должна содержаться какая-то ошибка. Какое представление о Варе и о предпосылках, необходимых для счастливой совместной жизни, должен иметь человек, поступающий так, как это делает Сережа в сценарии? Он, повидимому, считает основой семейного счастья материальную обеспеченность, легкую жизнь, а Варю — женщиной, которая не может без этого обойтись. Дальнейшие комментарии излишни.

У Бальзака, знатока людей и людских страстей, в «Утраченных иллюзиях» друзья Люсьена познают его подлинную натуру по, казалось бы, бескорыстному и достойному поступку. Люсьен, получив неожиданно из дому деньги, тотчас же возвращает друзьям одолженные у них 200 франков. Последователь Сен-Симона Мишель Кретьен говорит: «Люсьен тщеславен...» — «Если бы ты любил нас так, как мы друг друга любим, разве отдал бы ты нам с такой поспешностью и напыщенностью то, что мы дали тебе с таким удовольствием». — «Прежде чем трижды пропоет петух, — сказал, улыбаясь, Леон Жиро, — человек этот предаст труд ради праздности и пороков Парижа».

Как поступил бы при выбранных Кнорре обстоятельствах новый человек? Он не оттолкнул бы Варю, а, наоборот, серьезно, нежно, задушевно принял бы пришедшую к нему девушку. Но тогда драма закончилась бы в середине. Неужели меня считают столь наивным, что предлагают мне драму, которая в действительности не является драмой и становится ею только благодаря тому, что добродетельные юноши не обладают никаким жизненным опытом, никакой культурой чувств, бессознательно подчиняются гнету капиталистических представлений. Если бы в сценарий Кнорре не вмешался благодетельный случай и Сережа не был бы исцелен удачной операцией от страданий, то автор требовал бы от нас сочувствия и симпатии к ветхому Адаму, облеченному в образ нового человека и ложно названному гражданином социализма.

Авторы Доктора Калюжного и других сценариев тоже прибегают к сомнительному вспомогательному средству. Творческое начало их героев, под влиянием которого люди мгновенно преображаются, мы должны принять на веру, так как совершенно не ощущаем силы, вызывающей эти перерождения. Подобные фильмы, конечно, могут в течение определенного времени иметь известное воспитательное значение, но они не могут перестроить психику зрителя. А такая перестройка безусловно имеется в виду, когда художника называют инженером человеческих душ.

Может показаться, что я сужаю тему и творческую задачу художника, ибо говорю только об образе положительного героя. Шекспир — творец образов Макбета, Ричарда III, Яго — не был бы Шекспиром, если бы не создал Гамлета, Отелло, Лира, Брута, Джульетту и Виолу. Гете — творец не только Мефистофеля, но и Фауста, Грибоедов — творец Чацкого, Островский — Катерины. Может ли поэт считать, что он сказал всю правду о жизни, если он не изобразил в своих произведениях человеческую мощь, творящую будущее? Конечно, это относится не к каждому его произведению, а к его творчеству в целом.

Может быть, я произвольно подтасовываю факты? Классики, на которых я постоянно ссылаюсь, только в самых редких случаях создавали образы действительно положительных героев. Можно спросить: разве Гамлет не сомнительный идеал, разве Отелло не убил из ревности свою жену, разве Фауст не является в действительности бесчестным соблазнителем, подозрительным добывателем золота, беспощадным повелителем сил природы?

Только жалкая теория выведет из всего этого заключение, что для создания иллюзии настоящей жизни необходимо выводить людей, отмеченных какой-нибудь человеческой слабостью или односторонностью. Что «для убедительности» необходимо оттенить добродетель героя слабостями и пороками.

Дело идет тут о гораздо более глубоких вещах: об искусстве, рисующем героев человечества в «суровых рембрандтовских красках». В соответствии с исторической правдой средневековый искатель основ Фауст наделен Гете некоторыми чертами, болезненно действующими на моральные чувства людей более поздней эпохи.

Поэт вершит суд над героями человечества, призывая в свидетели их историческую деятельность. Он судит строго. Ведь творец «Отелло» жил не для того, чтобы доказать, что человек, предполагающий измену жены, должен бесстрастно, объективно точно исследовать все обстоятельства дела, прежде чем убить жену. Любовь Отелло отличается особой человечностью, он любит женщину за ее человеческое сочувствие и решается уничтожить существо, которое, по его мнению, обмануло не только его, но обманет и других. Отелло велик и героичен благодаря этому высокому понятию о любви.

Также в тех образах, кристаллическая чистота которых не омрачена никакими промахами, никакими человеческими слабостями, как Прометей, Антигона, Брут, Ифигения Гете, пушкинский Моцарт, чувствуется какая-то твердость, достойная славы целеустремленность. Когда дело касается тех великих целей, к которым они стремятся, они могут быть жестоко беспощадными к людям и переступать традиционные нормы поведения.

Для нас положительным героем, идеалом человека являются те великие творческие личности, которые влияют на ход истории, поддерживают веру в силу прогрессивных идей. Недостойно произвольно связывать с понятием положительного героя представление о примерном мальчике безупречного во всех отношениях поведения. Для нас не являются еще положительными героями — славные, симпатичные молодые люди и девушки, смотрящие на нас с экрана, олицетворяющие все добродетели, кроме одной, важнейшей для драматического героя: творческой силы человека. Но ведь это только суррогат положительного героя. Изображение примерного мальчика никогда не оправдывало себя в литературе.

Эти пошлые воззрения возникли, повидимому, тогда, когда эпигоны решили продолжить и углубить работу над такими образами героев, как те, которые выведены в Чапаеве, Великом гражданине, Депутате Балтики. Почему творцам этих фильмов удалось создать такие образы? Одна из причин — понимание того, что участие в великих конфликтах нашей эпохи приводит к выявлению и формированию характеров, что там, где действуют сильные характеры, конфликты достигают большей интенсивности.

Эстетический предмет и чувство

И. Астахов

Было бы ошибкой считать кантовскую и гегелевскую эстетики прямыми противоположностями на том основании, что в основе первой лежит субъективность, в основе второй — объективность прекрасного [1].

Развивая основное положение о незаинтересованности эстетического вкуса, Кант говорит: эстетическое есть не что иное, как наше явление, наше представление; независимо от нашего созерцания нет ничего эстетического; эстетическое есть принадлежность только нашего представления.

Для Канта, если судить по этой мысли, нет эстетического предмета, но есть эстетическое представление. Существование прекрасного произведения, доставляющего нам эстетическое наслаждение, по Канту допустить невозможно. Существует не предмет, обладающий эстетическими свойствами, но только мое эстетическое представление. Вне этого представления нет ничего эстетического. Здесь начисто отвергнуто какое бы то ни было признание объективности эстетического. Здесь царят безраздельный субъективизм и идеализм. Но мысль Канта об эстетическом еще не закончена. Окончательные выводы из этих положений делать преждевременно. Вслед за ними Кант выдвигает чрезвычайно существенное противоположение. Эстетическое, — говорит он, — не есть *признак*, содержащийся в представлении, а есть свойство, которое принадлежит представлению только по отношению к определенной способности в нас. Эстетическое есть тот признак, то свойство, которое мы *прибавляем* или *присоединяем* к представлению.

В этом суждении имеется рациональное зерно, которое Кант снова и снова окутывает абстракциями критического идеализма. Рациональное содержится в одном слове: прибавляем или присоединяем. В так называемом чистом представлении, в представлении, которое не связано с созерцанием какого-нибудь эстетического предмета, нет ни грана того, что называется эстетическим. Само в себе, утверждает Кант, никакое представление не эстетично. Эстетичным оно становится только благодаря созерцанию того, что следовало бы назвать эстетическим предметом. Но Кант не хочет прямо об этом сказать. Он отказывается от признания объективности эстетического предмета, рассуждает о следствиях, не называя причины. Ведь если никакое представление само в себе не эстетично, если оно становится эстетичным лишь в результате прибавления к нему чего-то, тогда следует прямо назвать это чего-то или что-то. Данное «что-то» не есть чистая, бессодержательная абстракция, в нем выражен определенный признак с о с т о я н и я представления, которое обусловлено чувственным созерцанием реального предмета. Как бы Кант ни упрятывал признак объективности эстетического, однако он несмотря на это возникает везде и всегда, как феникс из пепла. Нечто или что-то из ничего не происходит. Признак, присоединившийся к представлению, которое следовало бы назвать беспредметным, есть не что иное, как признак предмета или предметный признак. Поскольку представление без этого признака было не эстетическим представлением, а стало таковым лишь благодаря присоединению этого признака, необходимо признать этот признак эстетическим. Переводя рассуждение на язык марксовой терминологии, следует сказать: в данном случае мы имеем опредмечение представления. Что означает опредмечение представления? Опредмечение представления или чувства означает практическое взаимодействие, конкретное отношение, связь представления, чувства и предмета. Наши представления, чувственные восприятия наполняются конкретным содержанием прежде всего благодаря практическому взаимодействию с определенными предметами и явлениями реального мира. Эстетические представления и восприятия становятся таковыми только благодаря своему предмету.

Чувство, если оно не определено, не развито, не есть предметное чувство. Эстетическим оно становится благодаря бытию своего предмета.

Таким образом, мы не должны сводить эстетическое только к человеческой субъективности и утверждать вслед за Кантом, что эстетическое есть принадлежность только нашего представления. Эстетическое есть не только наше представление, но и предмет нашего представления. То, что мы переживаем субъективно, как эстетическое наслаждение, есть одновременно и наше (субъективное) состояние и внешний предмет, с которым связано наше состояние, переживание.

Гегель, в сравнении с Кантом, впадает в другую крайность, утверждая абсолютную объективность прекрасного, эстетического. С его точки зрения, источник прекрасного — дух, идея, существующая независимо от человеческого сознания. Прекрасное — принадлежность духа. Деятельность художника, создающего произведения искусства, ограничивается проникновением в объективную, прекрасную сущность духа и воспроизведением этой сущности в образной, чувственной форме. Но это не совсем верно даже в том случае, если предположить вместо гегелевского бога предметный, живой мир. Художник не только проникает в сущность вещей и, схватывая ее своим представлением, воспроизводит в образной, чувственной форме. Такая деятельность не могла бы уйти дальше так называемого натурализма, преклоняющегося перед точным воспроизведением вещей, а иногда даже перед поверхностным копированием их видимости.

Роль художника не ограничивается познанием и воспроизведением познанного. Разумеется, художник не может изображать, не познавая, описывать то, чего сам не знает. Чтобы дать образ предмета, необходимо знать предмет. Но дело не только в этом. Человек должен не только знать, но и уметь прилагать внутренне присущую предмету меру, формировать по законам красоты. Но законы красоты не небом предписаны, а выведены человеком в процессе его предметной, практической деятельности. И тем не менее, творить по законам красоты вовсе не значит попросту воспроизводить в чувственной, образной форме познанную сущность вещей. Познанная и воспроизведенная на полотне или при помощи слова сущность предмета может оказаться самым наивным подража-

---

[1] Глава из книги «Проблемы эстетики».

нием натуре, дурной или хорошей копией предмета, но не эстетическим образом, если художник не сумел слить воедино внутренне присущую предмету меру с законом красоты. Это обстоятельство, к сожалению, многие забывают и, забывая, удивляются, почему прочитанная поэма или виденная картина, столь точно воспроизводящая известное явление, не вызвала никакого эстетического переживания, не затронула ни одной «струнки души».

Пренебрежение законами красоты, связанное с убеждением, что достаточно хорошо изучить предмет и безупречно его изобразить, чтобы постигнуть цели искусства, как правило, наталкивается на холодное отношение публики к произведениям, в которых есть все, кроме красоты.

Вопрос о красоте в отношении к человеку представляет одну из сложнейших проблем эстетики. Во второй половине пятидесятых годов прошлого века Маркс, штудируя Мейера и Фридриха-Теодора Фишера, делает выписки о взаимоотношении между предметами естественной природы и их эстетическим значением. Между прочим, Маркс приводит мысль Фишера о том, что «прекрасное существует только для сознания». Эта типичная для кантианцев мысль, разумеется, не могла объяснить сущности эстетического. Далее Маркс приводит выписку из Фишера, передающую мысль Фридриха Шиллера о субъективности и объективности красоты. В виду того, что Фишер, а вслед за ним и комментаторы Маркса не точно воспроизводят мысль Шиллера[1], мы приводим ее в полном тексте по последнему новому переводу Шиллера в издании «Академия». («Статьи по эстетике», 1935 г. Письма об эстетическом воспитании.) Вот это место: «Итак, хотя красота действительно есть п р е д м е т для нас, ибо рефлексия есть условие, благодаря которому мы можем иметь ощущение красоты, однако в то же время красота есть с о с т о я н и е н а ш е г о с у б ъ е к т а, ибо человек является условием, благодаря коему мы можем иметь представление красоты. Она есть форма, ибо мы ее созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы ее чувствуем. Одним словом, красота одновременно и наше состояние и наше действие» (Там же, стр. 279. Письмо двадцать пятое).

Шиллер в данном случае полемизирует с Кантом, «отрицавшим объективность прекрасного без достаточного основания». Шиллер считает чувство, восприятие только условием, благодаря которому мы можем судить о красоте. Красота является предметом для нас; она есть одновременно и наше состояние и наше действие. Действие по отношению к чему? Разумеется, по отношению к предмету, который имеет определенную форму, жизненную форму. Мы не могли бы представить чистую форму, подобно тому как невозможно представить существование не оформленного содержания. В данном случае речь идет не о всякой форме, но о такой, которая заключает в себе жизнь и одновременно является средством эстетического выражения жизни. Красота, следовательно, есть форма эстетического выражения предметов и явлений жизни. Красоту нельзя представить в форме самонаслаждающейся объективной духовности, в форме наслаждающегося созерцанием собственной сущности бога, как его изображает Гегель. Являясь формой эстетического выражения жизни, красота есть в то же время состояние нашего субъекта. Это последнее есть то, что мы называем эстетическим наслаждением. Следовательно, наше эстетическое наслаждение, переживание есть предметное, чувственное наслаждение. Оно обусловлено соответствующим предметом, который мы и называем эстетическим предметом. То, что мы чувственно переживаем, не есть только признак нашего чувства, но есть то состояние, которое вызвано предметом в нашем чувстве. Оно есть результат отношения чувства и предмета. Не чувство обусловливает собою эстетический предмет, но эстетический предмет обусловливает чувство. Таким образом содержание нашего чувства, нашего наслаждения обусловлено соответствующим предметом. Человеческие чувства, в том числе эстетические чувства, формируются, развиваются под влиянием предметной человеческой деятельности. Заложенные в исторически развившемся человеке как потенциальная возможность чувства пробуждаются к жизни и развиваются только под влиянием соответствующей предметной деятельности. Предметная практическая деятельность обусловливает собою переход чувства из потенциальной возможности в действительность. Чувство не развитое, дремлющее, не вызванное к жизни соответствующим предметом, еще не есть чувство. Оно есть только возможность самого себя, «куколка», могущая превратиться в бабочку. Для этого превращения, для перехода одного в другое необходимы соответствующие условия, необходим предмет развития. В истории человеческого общества у огромного количества людей способности и чувства погибли раньше, чем успели развиться. Не развились же они только в силу отсутствия условий, необходимых для их развития. Это как раз происходило потому, что духовно развивалась лишь небольшая часть людей за счет подавления возможности развития подавляющей массы других.

Эстетическое чувство, способное доставлять человеку предметное наслаждение, относится к так называемым духовным чувствам. Но, с другой стороны, оно является практическим чувством в том смысле, что может развиться только под влиянием практической деятельности. Не опредмеченное практической деятельностью, не развитое, не вызванное к жизни чувство, не есть чувство. Оно есть лишь возможность развития. Обычные человеческие чувства — зрение, осязание, вкус, слух, обоняние — нормально развиваются в обычных условиях. Правда, и у каждого из пяти обычных чувств имеется соответствующий предмет деятельности: для зрения и осязания—повседневно видимые и осязаемые предметы; для вкуса — пища, питье и т. д.; для слуха — повседневные звуки разговоров, шумов и пения; для обоняния — запахи окружающих и употребляемых в пищу предметов. Мы почти не задумываемся над предметами деятельности наших обычных чувств, потому что они повседневно нас окружают и являются как бы неотъемлемыми спутниками нашей жизни. Каждое из обычных чувств обнаруживает особенно острое беспокойство только тогда, когда по тем или иным причинам на долгое время оказывается оторванным, отчужденным от предмета своей деятельности. Потребность видеть разнообразные предметы становится исключительно острой тогда, когда человек продолжительное время пребывает в абсолютной темноте, которая как бы уничтожает видимые очертания и цвета предметов. Чувство слуха начинает особенно резко выражать потребность звуковых колебаний, если человек находится в обстановке, куда не долетают никакие звуки. В этом случае чувство слуха, желая удовлетворить обостряющуюся потребность звуковых колебаний, будет «мысленно» (внутренним, «немым» способом) воспроизводить по памяти какие-нибудь звуки.

Все это свидетельствует лишь о том, что чувство развивается не само по себе, а под влиянием предметной человеческой деятельности. Опредмеченное чувство мы называем развитым чувством. Закону развития подчине-

---

[1] Для примера можно назвать книгу М. Лившица «Вопросы искусства и философии», Гослитиздат, 1935, стр. 255.

ны не только обычные пять чувств, но и так называемые духовные, практические чувства, как например, любовь, воля, эстетическое чувство, чувство природы и т. д. В силу этого закона, смысл предмета простирается для меня настолько же далеко, насколько далеко идет мое чувство. С этой точки зрения вполне возможно предположить эстетический предмет, смысл которого совершенно недоступен неразвитому человеку. В таком человеке данный эстетический предмет не вызовет соответствующего чувства.

Поэтому невозможно требовать от человека с неразвитым музыкальным слухом, чтобы он восхищался тончайшей, сложнейшей симфонической музыкой, — она не имеет для него смысла. Подобно этому невозможно требовать от человека с художественно неразвитым глазом понимания изобразительных и скульптурных форм. Но это совсем не значит, что человек, глаз которого не понимает красоту форм, никогда не разовьет в себе эту способность. Можно сказать с полной уверенностью, что эту способность он начнет развивать по мере того, как только окажется в условиях, достаточно благоприятных для художественного развития. Умение понимать красоту форм, как и умение творить по законам красоты, человек получает не по праву социального первородства, но от условий своего развития и образования.

Человек неграмотный не может быть ценителем достоинств изящного романа прежде всего из-за своей неграмотности, но как только он достигнет необходимого уровня художественного образования, он может оказаться более требовательным и тонким ценителем, чем присяжные критики. «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком» (Маркс).

Диалектика развития человеческих способностей и эстетических чувств станет нам вполне понятной только в том случае, если мы будем все время иметь в виду соответствующие развитым способностям и чувствам предметы. Мы ничего не поймем в эстетике, если будем анализировать только чистую кантовскую субъективность (чувство без предмета) или абсолютную гегелевскую объективность (предмет без соответствующего чувства).

Истина заключается не в том, что человек должен сохранить чистую незаинтересованность эстетического представления предмета от бытия предмета, но и не в том, что эстетическое существует вечно и довременно независимо от практической деятельности человека. Эстетический предмет производится человеком, но последний является в то же время и его потребителем. Процесс потребления эстетического предмета обусловливает собой необходимость производства данного предмета. Но производство эстетических продуктов, как и их «потребление» («использование» с целью наслаждения и т. д.), не следует смешивать с простым обменом веществ между человеком и природой. Производство и потребление эстетических продуктов принадлежит к области духовного производства и потребления, зависящего в своем развитии от материального производства и целого ряда других важных причин.

Процесс потребления эстетического продукта вовсе не означает простое восстановление израсходованной в процессе производства энергии, как это имеет (частично) место в экономическом производстве. Отождествление духовного производства, в том числе производства эстетических продуктов, с материальным было бы по существу совершенно неверно и неуместно. Но не следует также шарахаться в сторону от использования в эстетике такой терминологии, как «производство», «потребление» и т. д. Маркс утверждает, что «способ производства материальной жизни обусловливает собой процесс социальной, политической и духовной жизни вообще», что «духовное производство преобразуется вместе с материальным». И подобно тому, как мы свободно говорим о материальном и духовном производстве, подобно этому мы можем свободно говорить о продуктах материального и духовного производства, так как неизбежным результатом каждого производства является определенный продукт.

Производство эстетических продуктов влечет за собой развитие соответствующего потребления. Но это потребление, как мы говорили выше, вовсе не означает какое-нибудь поглощение, уничтожение продуктов для восстановления израсходованной энергии. Потребление эстетических продуктов есть прежде всего духовное потребление, связанное с удовлетворением потребности эстетического чувства, наслаждения.

В самом акте удовлетворения потребности эстетического чувства таится возможность дальнейшего развития этого чувства, а следовательно, возможность и необходимость дальнейшего развития производства эстетических предметов: «Потребление порождает производство, создавая потребность в новом производстве, то есть вызывая идеальный, внутренний, побуждающий мотив производства, который является его предпосылкой. Потребление создает импульс к производству; оно создает также и предмет, который участвует в производстве, определяя его цель. И если ясно, что производство предлагает потреблению предмет в его внешней форме, то точно так же ясно, что потребление создает предмет производства идеально, как внутренний образ, как потребность, как импульс, как цель. Оно создает предмет производства в его еще субъективной форме. Без потребности нет производства. Однако потребление воспроизводит потребность» (Маркс).

Эстетическое наслаждение не могло начаться раньше того, пока не был произведен эстетический предмет и не развилось эстетическое чувство, ибо только предмет создает определенную потребность, а стало быть и потребность эстетического наслаждения. Однако к созданию эстетических предметов человек мог приступить раньше того, как он в определенной мере освободил свои силы и способности от деятельности добывания средств существования, поглощавшей целиком и полностью не только все остающееся от естественно необходимого сна время, но и все его силы. «Когда потребление выходит из своей первоначальной природной грубости и непосредственности, а пребывание его на этой ступени являлось бы само результатом закосневшего в первобытной дикости производства, то оно само, как импульс, исходит от предмета» Таким образом человеческая потребность, выходя из своей первоначальной природной грубости, имеет в качестве импульса, причины своего развития — предмет. Предмет является исходным моментом развития потребности. Однако первоначальная потребность, которую человек ощущает в предмете, «создается его восприятием». Создание предмета для удовлетворения развивающейся потребности само в себе уже заключает определенную форму потребления, а эта последняя подсказывает определенную форму создания, производства предмета. Раз возникнув, потребность толкает вперед производство, а это последнее в свою очередь толкает к дальнейшему развитию потребность. Следовательно, форма потребления подсказывает форму предмета, и, наоборот, форма предмета обусловливает собой способ потребления. В этом постоянном взаимодействии обнаруживается закон единства развивающегося производства и потребления.

Хорошо, скажут нам, мы согласны с утверждением, что «потребление порождает способности производителя», но как понять второе утверждение, что «предмет искусства, а также всякий другой продукт, создает понимающую искусство и способную наслаждаться красотой публику». Как же, наконец, понять мысль о том, что «производство производит не только предмет для субъекта, но также и субъекта для предмета» (слова в кавычках принадлежат К. Марксу).

Было бы, разумеется, смешной наивностью думать, что производство, о котором идет речь, производит живых людей для того, чтобы они потребляли произведенные продукты.

Не следует так же буквально понимать фразу «потребление порождает способности производителя» в том смысле, будто после потребления произведенных продуктов люди сразу становятся способными, талантливыми. Предмет искусства, который, по выражению Маркса, создает, как и всякий другой продукт, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой публику, вовсе не следует понимать как всесильного бога, который из ничего делает все. Это был бы чистейшей воды фетишизм, абсолютно чуждый марксизму. В данном случае предмет и искусство взяты не как понятие какого-нибудь конкретного, отдельно взятого предмета, но как понятие всей совокупности предметов искусства, воздействующих на людей.

То же самое сказано Марксом о всяком другом продукте, потребляемом человеком (людьми) в процессе практической жизни. Маркс во всех приведенных примерах говорит обширными, но глубоко верными обобщениямч, в которых абстрагированы все конкретные качества предмета. В примере, где говорится о предмете искусства, Маркс не называет ни автора произведения, ни названия произведения. Маркс берет здесь произведение искусства в целом, обобщая их воздействие, их формулирующее для человека значение. Понятие «предмет искусства» фигурирует у Маркса как обобщающее понятие всего искусства в его практическом, жизненном отношении к общественным индивидам, подвергающимся воздействию данного предмета (искусства).

Не каждый легко может понять процесс формирования личности, его духовных потребностей и тонко переплетающихся социальных, эстетических и всяких других интересов и привязанностей. Маркс выводит законы общественного развития на основе глубочайшего анализа производства и воспроизводства общественной жизни. И здесь-то он устанавливает неразрывное диалектическое единство производства и потребления, решающее влияние произведенного продукта на формирование и развитие соответствующей потребности. Потребность как импульс, говорит он, исходит от предмета. С этой точки зрения мысль Маркса о действии искусства на человека следует понимать, как некий закон развития, а не как частный случай.

Предмет искусства создает понимающую искусство и способную наслаждаться красотой публику в том смысле, что возбуждает в ней соответствующую предмету потребность, развивает, формирует, создает эту потребность. Процесс возбуждения, формирования и, наконец, создания предметной потребности есть в то же время процесс формирования, создания внутренней, духовной сущности человека. Данный процесс, понятый как практическая предметная деятельность, включающая производство предметов и их потребление, назван Марксом процессом опредмечения человеческой сущности, процессом очеловечения человеческого чувства. Частое повторение слова «человеческий», «очеловечение» и т. п. отнюдь не является тавтологией, стилистической погрешностью. Маркс раскрывает через эти определения исторический процесс возникновения, развития, формирования человеческой сущности в отличие от ограниченной, инстинктивной, естественной грубой животной сущности.

Процесс очеловечения человека, человеческих чувств есть форма изменения субъекта, человека, находящегося в определенном отношении к природе, изменяющего природу и самого себя. Человеческие чувства возникли и развились только благодаря предметной человеческой деятельности. Исходная точка развития чувств есть предмет, практическая деятельность человека, расширившая и развившая первоначально грубую, ограниченную человеческую чувственность, вызвавшая к жизни так называемые духовные чувства. Эти последние достигли такой утонченности, такой высоты развития, такого сложного переплетения и взаимодействия, что их скорее можно принять за создания сверхестественной силы, чем за создания предметной деятельности человека.

Идеалистическая философия именно так и понимала происхождение человеческого «духа». Она представляла исходной точкой всего сущего всеобщий дух, изображая земную материальность и человеческую «духовность» в качестве производного всеобщего духа. И субъективный дух Шеллинга, Фихте и Канта, и объективный дух Гегеля в конечном итоге оказывались таинственными демиургами действительности, порождавшими из самих себя все богатство видимого мира. Но материалистическая диалектика, эта великая наука революционного пролетариата, неопровержимо показала, что всеобщий дух, сверхестественная сила не только не была творцом действительности, но сама была сотворена туманным воображением критически действующего человека.

Как человеческая духовная сущность, так и одна из ее сторон — эстетическая способность — являлись прямым порождением предметной, практической деятельности человека. Этим мы хотим подчеркнуть чисто человеческий характер эстетического чувства в отличие от животного, инстинктивного, грубого, примитивного чувства.

ОБЪЕКТИВНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО

Анализируя диалектику исторического развития чувства в связи с развивающейся предметной деятельностью человека, мы подошли к вопросу об объективности прекрасного.

Маркс говорит, что художественно развитое чувство зрения, органом которого является глаз, приобретает способность «понимать красоту формы». Однако «торговец минералами видит только денежную стоимость, но не красоту и особенную породу минералов: у него нет минералогического чутья». Что представляет собой минералогическое чутье, о котором идет речь? В данном случае «минералогическое чутье» есть эквивалентное выражение чувства красоты, принадлежащей минералу как предмету. Маркс говорит в данном случае о красоте предмета, существующей независимо от субъекта, т. е. торговца минералами. Художественно развитое чувство зрения понимает красоту формы как объективный признак последней. Неразвитое чувство зрения неспособно было бы видеть красоту формы, подобно тому как неразвитое чувство торговца минералами, неспособно видеть и понимать красоту минералов. Но и в том случае, когда не развито чувство красоты формы, и в том случае, когда не развито минералогическое чувство, красота формы, а также кра-

сота минералов существовала независимо от этих неразвитых чувств и их носителей — людей. Следовательно, о красоте необходимо говорить как о свойстве объективно существующего предмета, об объективном значении красоты. Приведем еще одно положение Маркса, которое позволит нам расширить возможность суждения об объективности красоты. В своей диссертации о натурфилософии Демокрита и Эпикура Маркс, касаясь пластического древнегреческого искусства, пишет: «очень многие острили по поводу этих богов Эпикура, которые, будучи похожи на людей, живут в межмировых пространствах действительного мира, имеют не тело, а quasi-тело, имеют не кровь, а quasi-кровь, и, пребывая в блаженном покое, не слышат никакой мольбы, не заботятся ни о нас, ни о мире, и которых почитают ради их красоты, их величия и их совершенной природы, а не ради какой-нибудь корысти. И все же эти боги — не фикция Эпикура. Они существовали. Это пластические боги греческого искусства».

Греческие боги существовали не только в идеальной, воображаемой форме, но и в реальной, действительной форме. Действительной, реальной формой греческих богов была пластическая форма статуй, созданных практически действующими людьми — Фидием, Мироном, Поликлетом, Зевксисом и другими. Но не только действительная, реальная форма греческих богов была создана людьми. Идеальная, мысленная форма богов также была создана реальными людьми в своем воображении. Великие античные скульпторы воплотили наиболее совершенным образом идеальные формы своих богов в пластические, материальные формы и тем самым увековечили их красоту, величие и совершенство природы. Мысленную, воображаемую красоту, величие и совершенство природы они перевели на язык реального, объективного существования. Поэтому нельзя сказать, что «греческие боги — фикция Эпикура. Они существовали. Это пластические боги греческого искусства». Греки поклонялись этим богам и почитали их ради красоты, величия и совершенной природы. Таким образом, красота греческих богов существовала не только в чистой субъективности почитателей, но и в реальной объективности почитаемых. Красота являлась эстетической формой выражения совершенства природы и величия богов. Красота художественной формы, как и красота минералов, есть не только субъективное представление предмета, но и объективный признак предмета. Здесь мы вправе заявить: красота не только состояние субъекта, но и реальный, объективно существующий признак предмета. Пластическое искусство Греции являлось объектом восхищения не только для своих современников, но продолжает доставлять нам «художественное наслаждение и в известном смысле сохраняет значение нормы и недосягаемого образца» (Маркс). Красота и обаяние, которыми обладает для нас искусство древних, существуют так же несомненно, как несомненно для нас существование живых людей, гор, рек, дворцов и хижин. Так следует решить вопрос о субъективности и объективности красоты. Как же его разрешают некоторые современные эстетики — марксисты?

В книге И. Виноградова «Вопросы марксистской поэтики» читаем: «Мы стоим на точке зрения не только субъективно человеческого, но и какого-то объективного значения эстетической ценности. Характер, мера объективной значимости этой ценности — это особый и большой вопрос. Здесь мы лишь касаемся его». И еще: «Что же касается прекрасного, то даже если признать, что оно не является чисто субъективным отношением к миру, что оно имеет объективную сторону, даже и в этом случае нужно будет сказать, что красотой не исчерпываются все стороны и проявления мира».

Неизвестным остается прежде всего, в кого метит Виноградов, полемически подчеркивая мысль, что красотой не исчерпываются все стороны и проявления мира. Во-вторых, удивляет странный оборот и неясный смысл этой части фразы. В-третьих, непонятно, становится ли автор «Вопросов марксистской поэтики» на сторону признания объективности прекрасного. Можно подумать, что автор больше всего опасался в данном случае ясности формулировки. «Даже если принять, что... она имеет объективную сторону... даже и в этом случае нужно будет сказать» и т. д. Во всем этом гораздо больше заметно не стремление выяснить существо вопроса, но стремление укрыться за туманные фразы и тавтологические оговорки.

Мы не знаем ни одного эстетика, который бы когда-нибудь утверждал, что красотой исчерпываются все стороны и проявления мира. Таких утверждений не было и быть не могло, ибо для каждого, даже не занимающегося эстетикой, ясно, что красота — лишь одна из немногих форм проявления мира и человеческой деятельности, что мир и человеческая деятельность в тысячу крат шире, многообразнее форм красоты. Но в данном случае основным является не этот вопрос. Мы привели высказывания Виноградова для того, чтобы подчеркнуть наличие боязливой неопределенности в вопросе о признании объективности прекрасного. Это тем более кажется странным, что автор «Вопросов марксистской эстетики» цитирует одно из замечательных высказываний Маркса в «К критике политической экономии» об объективности эстетических свойств некоторых металлов, как например серебро и золото. Маркс говорит, что «их эстетические свойства делают их естественным материалом всякого рода роскоши, украшений, блеска, праздничных потребностей» и т. д. «Они, — продолжает Маркс, — до известной степени являются как бы самородным светилом, добытым из подземного мира, так как серебро отражает все световые лучи в их первоначальном соединении, золото же отражает наивысшее напряжение цвета, а именно — красный цвет. Ощущение же цветов является наиболее популярной формой эстетического чувства вообще». В самом начале Маркс указывает на объективные «эстетические свойства» серебра и золота, в конце приведенной цитаты он говорит о субъективном ощущении, чувственном восприятии присущих данным металлам свойств. Маркс, следовательно, не оставляет никакого места сомнениям и колебаниям в вопросе о признании объективности эстетических свойств некоторых предметов.

Однако неопределенность позиции в данном вопросе характерна не только для Виноградова. В книге Мих. Лившица «Вопросы искусства и философии» мы встречаем совершенно аналогичные мысли. Говоря о выписках Маркса из «Эстетики» Фишера, касающихся взаимоотношений между естественной природой предметов и их эстетическим значением, Лившиц пишет: «Последнее (эстетическое значение.—*И. А.*) не является природным свойством предмета».

Если в данном случае речь идет об эстетическом чувстве, тогда, конечно, следует признать, что оно не является природным свойством предмета. Эстетическое чувство является свойством человеческой субъективности. Но речь, как видно, идет не о чувстве, а о предмете эстетического чувства. Отрицая природные эстетические свойства предметов, Лившиц допускает серьезную ошибку, вступая в полемику с утверждением Маркса о природной красоте минералов, о природных эстетических свойствах серебра и золота, благодаря которым (свойствам) они являются «как бы самородным светилом».

«Красота, — говорит далее Лившиц, — есть поэтому человеческое свойство, хотя она кажется свойством самих вещей, «прекрасным в природе». И здесь же Лившиц, противореча сам себе, утверждает: «Это не значит, что «эстетическое» свойство чисто субъективно». Как же не значит? Если говорят, что красота не является свойством самих вещей, а только «кажется» свойством вещей, значит за эстетическим свойством признают только субъективное значение. После таких определенных утверждений говорить «это не значит, что эстетическое свойство субъективно», значит запутывать и себя и других своей непоследовательностью и неверным истолкованием основных положений марксовой эстетики.

Если стать на точку зрения, утверждающую, что красота, являясь человеческим свойством, только кажется свойством самих вещей, тогда надо отвергнуть, как это делает Кант, объективность красоты предметов и согласиться с мыслью о том, что эстетическое, прекрасное заключено не в предмете, но в чистом созерцании, не зависимом от предмета. Но такая субъективная односторонность пугала даже самого Канта, поэтому он делал некоторые смягчающие положение дела оговорки о «прибавлении» и «присоединении». Что же касается Шиллера, то он, будучи ярым сторонником критической философии, решительно отвергнул кантовский субъективизм, находя его односторонним и потому неправильным.

Маркс, анализируя диалектику развития эстетического чувства, с неизменной последовательностью говорит о его зависимости от эстетического предмета. С железной логикой он доказывает, что вне развития предметно-практической деятельности человек, естественно, не мог бы развить соответствующие чувства, в том числе эстетические чувства.

Маркс берет одну из наиболее тонких эстетических областей искусства — музыку. Последнюю он называет предметом музыкального чувства. Анализируя взаимоотношение данного предмета и соответствующего ему чувства, Маркс говорит, что основным, исходным является предмет, вызывающий и пробуждающий к жизни соответствующее чувство. «Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека». Прекраснейшая музыка, предмет, обладающий изумительными по красоте свойствами, для немузыкального слуха не есть предмет. Почему? Потому, что неразвитое чувство не проникает в смысл и красоту данного предмета. Объективные свойства прекрасного в данном предмете несомненны, но они не существуют для субъекта с неразвитым чувством. Он не понимает и не замечает того, что есть в предмете, существующем объективно.

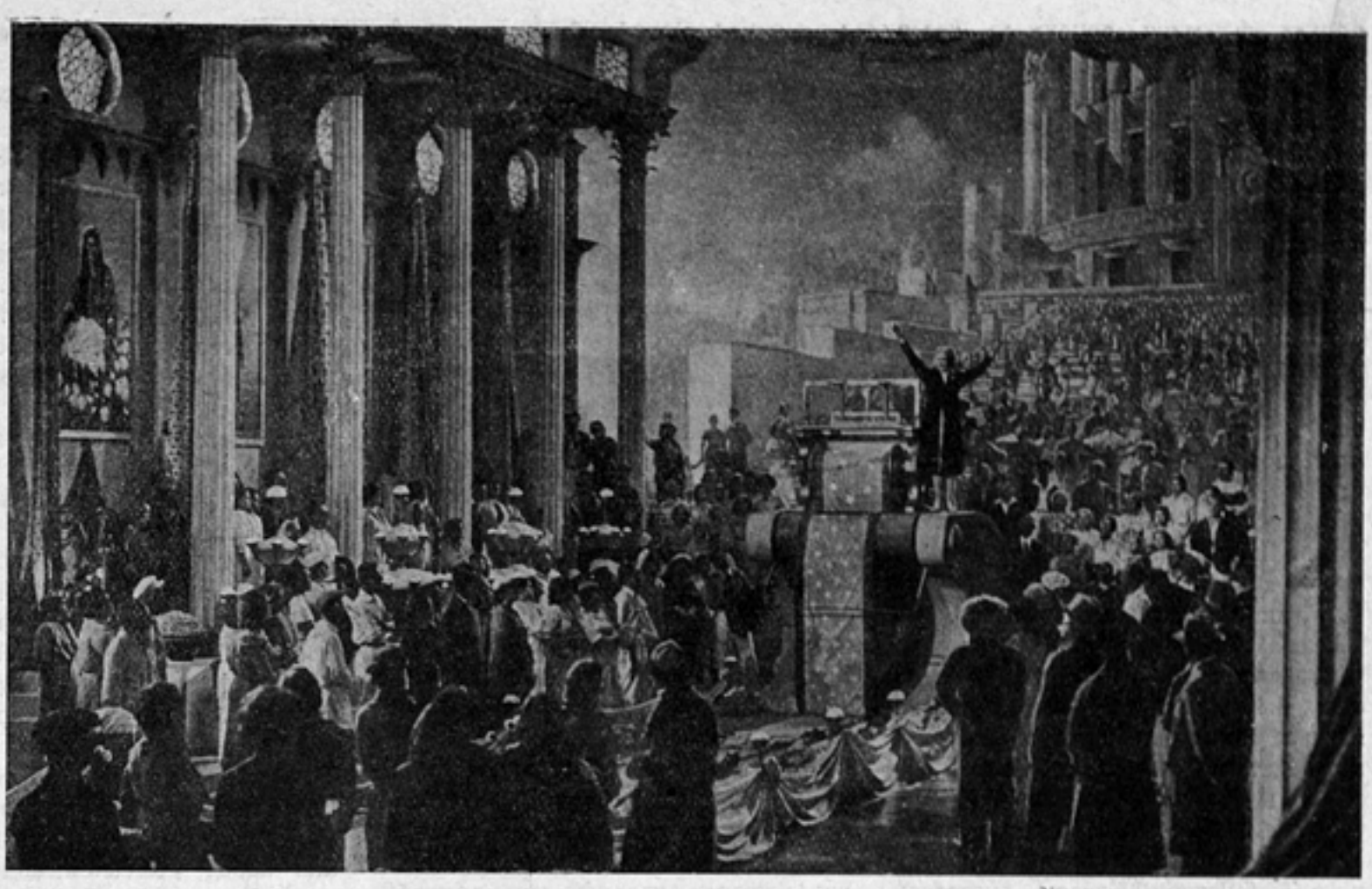
Вообразите себе рядом с этим «профаном» человека с хорошо развитым чувством; он в том же предмете обнаружит, поймет, заметит свойства, которых не заметил «профан». Было бы совершенно ошибочно предположить, что эти свойства привнесены в предмет чувством музыкально-развитого человека. Предмет не подвергся никакому изменению со стороны этого человека. Музыка звучала в одно и то же время для него и для профана. Однако одно и то же музыкальное звучание, одни и те же объективные свойства музыки доставили эстетическое наслаждение первому и никакого наслаждения — второму. Профан, достигнув соответствующего уровня развития своего музыкального чувства, обнаружит, поймет, заметит в предмете примерно то же, что до него было понято и замечено другим человеком. Он таким образом поднимется, возвысится до понимания объективных свойств предмета. Следовательно, дело не в том, что предмет сам по себе не обладал эстетическими свойствами, — он ими обладал; дело в том, что профан не имел способности понять этих объективно существующих в предмете свойств. Профан, не понимая смысла музыки, скажет, что музыка бессмысленна, что она сама по себе не заключает никакого содержания и что поэтому бессмысленно слушать такую музыку. Но это как раз и будет оценка профана, т. е. взгляд, представляющий профанацию предмета. Когда объективные эстетические свойства отрицают профаны, — это никого не может удивить. Но когда то же самое делают теоретически мыслящие люди, можно подумать, что они, искренне желая просветить профанов, незаметно для себя занимаются профанацией.

Профан, выражая нежелание слушать музыку, по-своему прав. Она не доставляет ему наслаждения, он не понимает ее смысла, он не замечает того, чем восхищаются другие. Ему может даже показаться, что другие восхищаются из желания его унизить, так как ему совершенно неведомо состояние восхищающихся. Он подобен слепому, от которого требуют определить местонахождение предмета, выделяющегося на сером фоне своей блестящей поверхностью. Однако между двумя сравниваемыми субъектами — профаном и слепым — есть существенное различие. Музыкальное чувство первого не воспринимает соответствующим образом предмета потому, что оно не развито, тогда как зрительное чувство второго мертво. Первое можно вызвать к жизни музыкальным образованием, второе никаким образованием к жизни вызвать невозможно.

Эстетическое чувство проникает в сущность соответствующего предмета лишь в меру своего развития. В меру же этого развития оно способно охватывать, познавать предмет и доставлять эстетическое наслаждение. По мере развития чувственной человеческой сущности развивается богатство духовной человеческой сущности, развивается человек, способный утверждать силы своего существа в соответствующих предметах.

Общественное разделение материального и духовного производства создало условия для наиболее утонченного духовного развития одних людей за счет подавления той же возможности развития других. При капиталистическом способе производства создавалась поэтому полярная противоположность не только в сфере материального богатства, но и в сфере духовного развития. Подавление духовных способностей производителей материальных богатств являлось условием концентрации духовных ценностей в руках эксплоататоров. Такое положение в обществе существует до тех пор, пока производительные силы капитализма не приходят в непримиримое противоречие с существующими общественными отношениями, ставшими тормозом их развития. Революционное ниспровержение капиталистического строя есть поэтому первый шаг не только на пути освобождения развития производительных сил общества, но и на пути развития духовных сил и способностей, составляющих данное общество индивидуумов. Капитализм, достигший современного уровня развития, представляет самую страшную угрозу не только материального, но и духовного обнищания масс. Превратившись в гигантский тормоз духовного развития масс, капитализм поворачивается своей глубоко враждебной стороной к развитию художественных запросов и эстетических способностей масс.

Только пролетарская революция способна разрушить мрачную тюрьму духовного прозябания народа, только она может вывести из плена титанические возможности человеческого возрождения, только ее победа обеспечивает безграничное совершенствование эстетических вкусов, потребностей и соответствующих им предметов.



Вымысел и жизнь

Б. Фаянс

Картина Светлый путь, даже вне зависимости от ее конкретных достоинств, имеет уже потому значение для развития нашего кино, что ставит перед ним вопросы о фантазии в творчестве, о вымысле, без которого, по словам М. Горького, художественность невозможна, не существует, о поэтическом видении мира.

Это — вопросы решающего значения. Советское кино создало немало шедевров, обогатило не только мировое кинематографическое искусство, но и литературу и живопись. Все же у нас выпускается еще много рассудочных или же сентиментальных произведений, убогих по своей художественной форме, а следовательно, и неспособных выразить большую идею. Холодная рассудочность и ложная взволнованность сентиментализма взращены из одного корня, почва у них одна и та же. Можно понимать действительные отношения людей и все же не быть способными их воссоздать; для этого нужно воображение. Воплощение мыслей в образ требует фантазии.

Нет искусства без вымысла. Но Горький также защищал и право художника на «домысел» желаемого, возможного, на домысел, который развивается по логике гипотезы.

Но счастливый дар поэтического вымысла и домысла мы отдаем не тому, чтобы вызывать из небытия мистические грезы, ужасы и кошмары. Советский народ и его художники не отступают в страхе перед «тайнами» мира, но, руководясь разумом, разгадывают их, а мир творят заново.

Эти мысли не мог не вызвать у нас фильм Светлый путь. Самим фактом своего появления он говорит нам, что рассудочности и сентиментализму остается в нашем искусстве все меньше места, что поэтическая фантазия советского художника становится более смелой и рождает светлые образы, наполняющие людей оптимизмом и верой в свои силы.

Странные белые птицы несутся в причудливом полете над землей. Это — птицы из сказки, они словно приглашают нас в неведомый мир, но летят они над реальной землей, такой, какой мы ее видели всегда, и нам не трудно догадаться, что эта земля и есть неведомый мир, в который зовут нас эти странные рисованные птицы. И действительно, привычные для нас явления теряют вдруг свои очертания, под ними проступают контуры иных, более совершенных линий и все-таки схожих с первыми. Сущность реального, созданного нами мира не изменилась, она только полнее обнаружилась. Конечно, Золушка видела не сон, фабрика — это и впрямь сказочный дворец; разве не так же, как в сказке, за таинственно открывшимися дверьми дворца ожидало ее счастье?

Поэтическая выдумка открыла не только внутренний смысл судьбы Тани Морозовой, она и в мире вещей обнаружила свое глубокое значение. Могут летать автомобили? Нет, эти машины ходят по земле. Но ведь и ковры тоже не летали, однако на-

---

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»
Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм.

родная фантазия придумала ковер-самолет, придумала еще в древности, когда жизнь, казалось, не давала материала для такого вымысла. Тане Морозовой ее поездка в автомобиле на Сельскохозяйственную выставку с тем бóльшим основанием могла показаться полетом в сказочную страну. Какой экспрессией наполнилась известная скульптура, украшающая подступ к Выставке, когда вокруг нее закружился автомобиль — волшебный ковер. Скульптура эта — вся в порыве, в динамике. Ранее мы видели: этот порыв был скован материалом; таково свойство искусства ваяния, что даже патетическое движение оно может показать только в неподвижности. В кадрах фильма скульптура В. Мухиной приобрела динамику.

Оказалось далее, что можно читать в зеркале свою судьбу, что вы — каким были когда-то — можете вновь явиться самому себе из прошлого и не будет в этом ничего невозможного, мистического, последуйте тропою за вашим отражением, вашим двойником и узнаете много радостного о будущем. Словом, оказалось, что фантастика живет в реальности, окружающей нас; более того, фантастика только теперь, в условиях нашей жизни, нашла свое подлинное бытие. А это было интересным открытием в нашем искусстве.

Ценность этого открытия вовсе не в том, что и другие мастера кинематографии или литературы или живописи тоже обнаружат эти элементы сказочной действительности и перенесут их в свое искусство. Может быть и сам Александров в будущих работах более не повторит эти найденные им новые мотивы и картина Светлый путь не станет, таким образом, родоначальницей нового жанра. Ценность этого открытия иная: оно будит воображение художника, напоминает о месте фантазии в искусстве, побуждает экспериментировать, совершенствовать, обогащать художественную форму, расширяет представление о реалистическом искусстве, зовет к разрыву с консервативной устойчивостью в вопросах формы.

В картине Светлый путь Г. Александров нашел какой-то свой метафорический язык, и пусть не все его метафоры удачны, но зато мы вспомнили, что иносказанию есть место в искусстве. Поэтическое начало в кино усилилось.

Сказочная ткань картины Светлый путь не исключила из фильма комедии. Комедия находится рядом со сказкой. Может быть стоило бы поразмыслить, почему сказка и комедия ни разу на всем протяжении фильма не переступили разделявшие их границы и не образовали единства. Но сейчас хотелось бы только отметить, что и комедиограф Александров в ряде эпизодов обнаружил чудесную выдумку, хорошую комедийную остроту, умение работать с актером.

Великолепным каскадом комедийных положений открывается фильм. Кадры, где Золушка в такт музыке, несущейся из радиорупора, хозяйничает на «механизированной» ею кухне, бесспорно превосходны.

Очень хорош крошечный комедийный проход по площади двух парней, поющих частушки под аккомпанемент гитары. Тонким юмором насыщена сценка объяснения в лифте между инженером Лебедевым и мастером. С комедийной неожиданностью, в точном согласованном движении, поднимаются они с места и горячо доказывают, что другой не должен отвечать за «проступок» Тани; казалось, что они еще долго будут спорить, затем куда-то стремительно побегут, но они с той же комедийной неожиданностью и в том же ритме внезапно садятся. Это, действительно, смешно. Замечательна сценка на уроке в школе взрослых. Смешон директор фабрики, рассматривающий индустриальный рисунок на ткани... Абдулов произносит здесь только одну фразу: «Дыму мало», но как произносит! Эта совершенно великолепно сказанная им фраза стóит всей его роли. А Рина Зеленая в ее маленьких эпизодах и, особенно, в последнем, в котором сожалеет, что не догадалась первой поздравить Морозову и Лебедева... Вот, кто владеет даром тонкого и злого комизма.

Почему все же комедия и сказка не слились в картине? Возможно, что в этой своей экспериментальной работе Александров сознательно или бессознательно не разрешил себе превращать эти две линии в одну — органическую, опасаясь, что смешное снизит поэзию сказки и пафос трудового подвига. Верны ли подобные опасения? Представим себе, что сцена сна Золушки и ее прохода с «феей» к сказочному дворцу-фабрике, или сцена рекорда Тани Морозовой, или, наконец, полета на автомобиле была бы смягчена юмором, быстрым комедийным штрихом. Выиграла бы она или проиграла в своем художественном качестве? Только эксперимент самого Александрова мог бы дать уверенный ответ. Нам кажется, что Александров отступил перед решением возникшей перед ним задачи (а правильное решение не только усилило бы выразительность и эмоциональное воздействие фильма, но имело бы и общее принципиальное значение) в силу вот какой причины: комедийный трюк, это совершенно ясно, испортил бы патетические сцены, как не раз портили фильм трюки коменданта, их фарсовый характер. Только юмор одного рода вязался бы с патетикой, обогащая ее новым содержанием: юмор, лежащий не в трюке, а в характере персонажей, в его своеобразии, индивидуальности.

И вот здесь приходится отметить одну противоречивую черту в творчестве Александрова. Может быть более упорно, чем кто-либо в кино, он работает над созданием образа жизнерадостного советского человека, но он слишком мало делает усилий, чтобы раскрыть внутренний мир этого человека. Складывается впечатление, что талантливый комедиограф не ставит перед собой с необходимой полнотой проблему характера и все свое внимание концентрирует на внешних проявлениях персонажа, в конечном счете, на трюке. Между тем, многие частности в творчестве Г. Александрова убеждают, что он менее всего пытается заложить в советском кино основы именно трюковой комедии. Вспомним хотя бы превосходную начальную сцену, которую с блеском проводит Любовь Орлова. Основан ли комизм этой сцены на трюке? Бесспорно, да.

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»
Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой

Однако это был не ослепительный, но холодный фейерверк. Комизм был не в том, что Золушка нажимала «педаль стола» и тогда открывалась крышка кастрюли, не в том, что Золушка «механизировала» даже процесс надевания куртки, а в том, как она орудовала всей этой «механизацией», во всем характере ее действий. Только на основании одного этого эпизода можно представить себе прежнюю жизнь Золушки: конечно, в своем селе она была общей любимицей, хохотушкой, проказницей.

Уже начальный эпизод намечал характер Золушки, и с большой силой. Не раз еще потом проскальзывали в фильме черты своеобразия ее как личности. Золушка приревновала инженера к своей хозяйке. Она приходит к нему как бы затем, чтобы попросить помощи в решении задачи. Сколько наивной ревности и какой-то мудрости любви, сразу поднимающей ее над Лебедевым, было в интонации ее слов! Таня записывает детей рабочих, чтобы подготовить им новогодние подарки. Она снова встречается с Лебедевым. Много прелести и лукавства было в ее вопросе: «А вы женаты? Дети есть?» Подобные штрихи интересно намечали индивидуальный образ Тани Морозовой, но внимания режиссера к ним хватило, к сожалению, ненадолго. Характер Тани Морозовой становился все более расплывчатым, потерялась и возможность слияния патетической темы с комедийной.

В американской комедии отсутствие характера прикрывается маской. Комедийные персонажи — это маски. А маска дает новую остроту трюку. Положительный герой в советской комедии уже потому не может быть маской, что основа его — развитие, в то время как содержание и оправдание маски — неизменность. Путь маски, следовательно, для Александрова закрыт. И жалеть об этом нечего. Но нужно работать над характером, над чувством, лежащим за поступком, над мотивом поведения. Холод, которым подчас веет от некоторых кадров фильма, объясняется именно невниманием к этой важнейшей задаче каждого подлинного художника.

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой и засл. арт. респ. В. Володин в роли коменданта Талдыкина.

Больше всего жалеем мы о том, что не была опоэтизирована любовь Золушки к «принцу», что бледными оказались и язык и чувства их любви, что молчанием в заключительной сцене они могли выразить больше, чем на всем протяжении фильма словами. Между тем из сказочной ткани фильма сама рвалась наружу тема сильной любви.

При всем этом картина Светлый путь — знаменательная веха в творчестве Александрова. Впервые в работе над комедией он обратился к самой значительной теме нашей эпохи — теме социалистического труда.

В воплощении этой огромной темы Г. Александров пошел не легким путем, а труднейшим, путем в значительной мере новаторским, и ему на каждом шагу приходилось решать новые творческие задачи. Уже одно это вызывает большое уважение к его труду.

Художественную фантазию Г. Александров обратил на то, чтобы еще глубже и полнее раскрыть типические черты нашего времени и наших людей.

Фильм утверждает все лучшее в человеке. Этим еще раз проведена грань между вымыслом в нашем искусстве, нашим романтизмом, который «высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир» (Горький), и романтизмом буржуазного искусства, питающегося страхом перед действительностью, ненавистью к ее прогрессивным силам.

Волшебный ключ — поэтический вымысел — откроет еще не одну заветную дверь в познаваемый искусством мир. И самая заветная из этих дверей, которую можно открыть только силой подлинно поэтического воображения, — это новые чувства людей. Когда художник не остановится в робости на ее пороге, а смело шагнет вперед, тогда не только мир внешнего, опоэтизированный искусством, засияет своими подлинными красками. Тогда и любовь Золушки к ее «принцу», разгаданная и понятая художником, будет не только в жизни, но и в искусстве, той любовью, которая сильнее смерти.

7 октября исполнилась первая годовщина со дня смерти великого русского артиста Бориса Васильевича Щукина.

Он умер обидно рано. Но его биография, его творческий метод, стиль его работы дают материал, по которому будут учиться целые поколения молодых советских актеров.

Б. В. Щукин блестяще работал в кино. Он создал прекрасные образы большевиков: Рогачева в Летчиках, Михайлова в Поколении победителей и непревзойденный образ величайшего гения человечества Владимира Ильича Ленина.

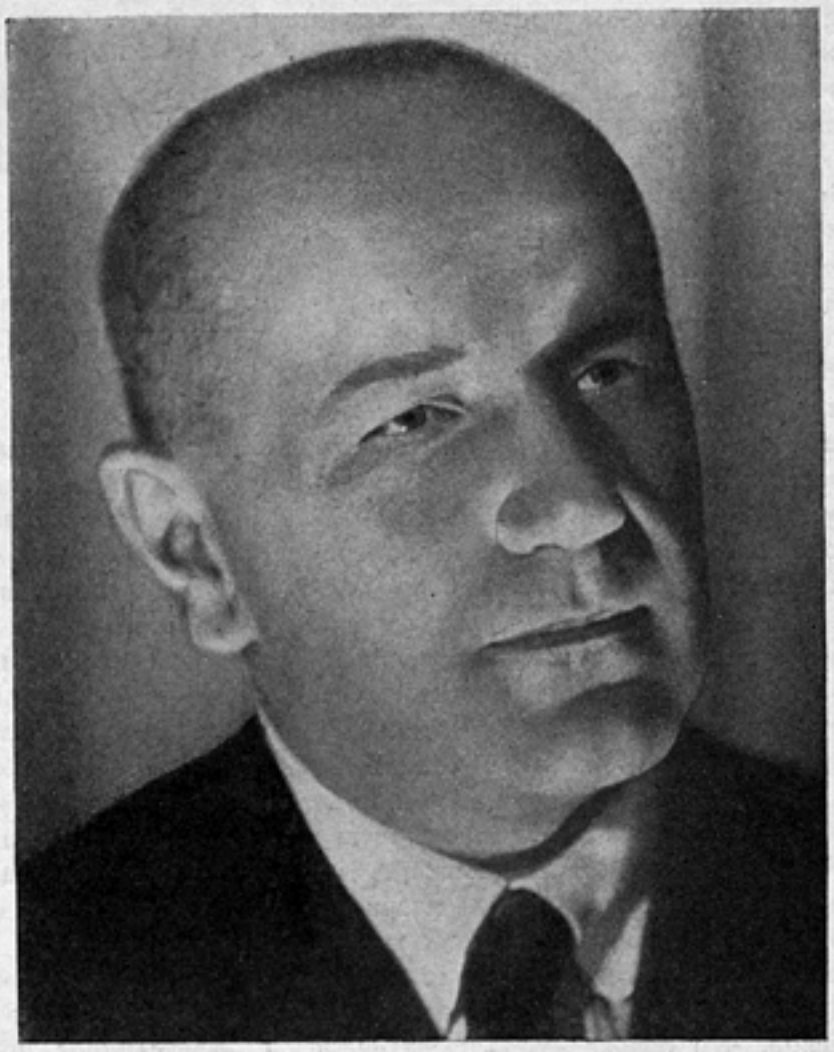
Б. В. Щукин не был профессионалом-киноактером. Он пришел в кино из театра. И не проследив его деятельности на сцене, нельзя понять его своеобразия и как актера кино.

Мы помещаем в сокращенном виде две главы из подготовляемой к печати книги проф. Н. Лебедева «Б. В. Щукин в кино», посвященные первым шагам замечательного артиста в искусстве, и записи бесед Хр. Херсонского с постановщиками фильмов, в которых снимался Б. В. Щукин.

Путь к искусству

ИЗ БИОГРАФИИ Б. В. ЩУКИНА

Н. Лебедев



Народный артист Союза ССР Борис Васильевич Щукин

1

Путь Б. В. Щукина к сценическому искусству был необычен. Во всяком случае необычен в сравнении с биографиями актеров русского дореволюционного театра.

Большинство крупных русских актеров росло и воспитывалось в театральных семьях. Так росли и воспитывались Каратыгин, Мочалов, три поколения Садовских, Ермолова, Савина, Комиссаржевская, Корчагина-Александровская, Пашенная и многие другие. Они с детских лет жили в атмосфере профессии своих отцов, воспринимая навыки и приемы их искусства. Многие из них кроме того прошли курс в лучших театральных школах своего времени.

В этих же школах в юношеские годы училась и другая группа будущих больших актеров, пришедших в театр по преимуществу из интеллигентских кругов: Е. Семенова, Мартынов, Собинов, Москвин, Книппер-Чехова, Певцов и т. д. Одаренные от природы люди, они с молодых лет получили прекрасную профессиональную выучку.

Третья группа получила эту выучку на провинциальной сцене. Это была тяжелая школа, загубившая немало талантов. Но тот, кому смолоду удавалось осилить ее, не надорвавшись, получал сценическую закалку на всю жизнь. К этой группе можно отнести Щепкина, Ленского, Давыдова, Стрепетову, Тарханова и др.

Четвертая группа с детских и юношеских лет осваивала мастерство актера в кружках материально обеспеченных любителей. Нередко эти кружки работали под руководством опытных театральных педагогов. Таков путь Станиславского, Южина, отчасти Вахтангова.

Как правило, крупнейшие русские актеры в 20—25 лет уже были профессионалами сцены. Многие из них становились ими еще в более ранние годы. Щепкин в 17 лет уже играл в Курске в полукрепостной труппе Барсовых. В этом же примерно возрасте дебютировала в Московском Малом театре Ермолова. Стрепетова начала выступать на сцене с 14 лет...

Путь Щукина на сцену был иным. В его семье не было людей, близких к театру. В юношеские годы он готовился к специальности, далеко отстоящей от искусства. Он не проходил практической школы актерского мастерства на провинциальной сцене. Драмкружки, в которых он участвовал, были рядовыми самодеятельными кружками, по своему художественному уровню ничего общего не имевшими с объединениями типа любительского кружка Станиславского.

Щукин приступил к серьезной театральной учебе в возрасте, в котором многие талантливые актеры уже прочно самоопределились на сцене и к ним начинала приходить слава. Щукин поступил в студию Вахтангова 26 лет. Его «театральный стаж» к тому времени сводился к участию (в свободные от работы часы) в драмкружках при небольшом рабочем клубе на периферии.

Но Щукин принес с собой то, чем редко обладали, да по условиям воспитания вряд ли и могли обладать, актеры русского дореволюционного театра.

Он принес с собой в искусство реальное знание жизни, богатый жизненный опыт. И это знание не было отвлеченным, почерпнутым из книг или накопленным в школе. А опыт не ограничивался узким кругом интеллигентской семьи и ближайших родных и знакомых. Щукин пришел из гущи русской народной жизни, из народных низов, и те мысли, впечатления, которые он накопил за 26 лет, он принес в театр.

Б. В. Щукин родился 18 апреля 1894 года в Москве, в семье крестьянина, порвавшего с деревней и работавшего официантом в московских ресторанах.

Позже, скопив небольшие деньги, отец Бориса Васильевича — Василий Владимирович Щукин переехал с семьей в Каширу, где открыл буфет при железнодорожном вокзале.

В Кашире, при станции, среди деповских рабочих и мелкого железнодорожного люда, среди их ребят и провел свое раннее детство будущий великий артист. Его мать Анна Петровна, урожденная Артемьева, также в прошлом крестьянка, продолжала поддерживать связь с деревней. Она нередко бывала в ближайших селах, беря иногда с собою молодого Бориса. И у Щукина с детства накапливались впечатления от крестьянской жизни не меньше, чем от жизни каширских мастеровых.

Анна Петровна поддерживала также связи со своими братьями, ушедшими в город. Один из них работал под Москвой в Перове старшим мастером в вагонных мастерских. Второй — Дмитрий Артемьев — работал в Москве электромонтером на Казанской железной дороге.

Дяди, у которых Борис часто бывал в гостях, показывали ему громадные корпуса предприятий, в которых работали тысячи рабочих, знакомили со своими товарищами и их ребятами — сверстниками Бориса.

В 1905 году одиннадцатилетнего Щукина привезли в Москву и определили в частное реальное училище Воскресенского на Мясницкой улице. На житье поселили у дяди Дмитрия Петровича.

Училище Воскресенского мало чем отличалось от других средних школ того времени, и впоследствии Щукин вспоминал о времени, проведенном в нем, без особой теплоты. Но в училище среди педагогов нашелся один человек, оказавший большое влияние на дальнейшую судьбу будущего артиста. Этот человек — директор училища Воронец. Он страстно любил литературу и искусство и умел заражать ею своих учеников. По его инициативе часто устраивались экскурсии в музеи, на выставки, в театры.

В эти годы и проснулся в Щукине интерес к театру.

Постепенно, все нарастая, этот интерес перешел в увлечение. Все свободные деньги реалист Щукин тратил на покупку билетов. Вначале он увлекся «домом Щепкина» — Малым театром. Он старался не пропустить ни одной новой постановки. Особенно понравившиеся спектакли он посещал по нескольку раз. Его захватывала покоряющая правда игры О. О. Садовской. Он любил гастроли петербургского «александринца» В. Н. Давыдова. Он забывал о рампе, о сцене, о тысячах зрительских глаз, он видел кусок яркой жизни, наполненной горячими человеческими страстями, и ему казалось: ничто в мире не может быть прекраснее сцены.

Позже в средних классах училища к увлечению Малым присоединилась влюбленность в МХТ. В Художественном театре молодого Щукина поражало все, даже внешность зала, начиная от символической чайки на занавесе и кончая цветом дорожек в проходах. Он приходил в театр за полтора часа до начала спектакля и старался возможно больше надышаться его воздухом, который казался волшебным.

«Много времени, — вспоминает Щукин в автобиографической статье «Мой творческий опыт», — я проводил в очередях у театральных касс в ожидании дешевых «полтиничных» мест. Одно время я не знал, какому из двух любимых театров отдать предпочтение. Но в конце концов «победил» «Художественный театр».

Увлекался мхатовской постановкой «Трех сестер». Был влюблен в Качалова. Часами простаивал у артистического подъезда, чтобы только увидеть возвращающегося с репетиции обаятельного артиста.

Но увлечение театром не выходило пока за пределы обычных юношеских восторгов. Кто из русской учащейся молодежи, имевшей возможность посещать лучшие театры Петербурга и Москвы, не переживал таких увлечений! Интерес к театру носил «потребительский» характер. Щукин наслаждался игрой любимых актеров, ему хотелось видеть их еще и еще. Правда, на летних каникулах у себя в Кашире Щукин пробует свои силы в ученических спектаклях. В исполнение ролей он по-детски старается перенести приемы, подмеченные им в игре поразивших его воображение актеров. Но и эта «практическая деятельность» также ничем не выделяла его из круга его сверстников и соучеников, вместе с ним увлекавшихся «игрой в театр». Они занимались этим так же, как их товарищи занимались футболом или шахматами.

Окончив реальное училище, Щукин поступил в 1913 году на механическое отделение Московского высшего технического училища. Отец мечтал о сыне-инженере. И сын готовился стать им.

Три года добросовестно изучал он высшую математику, начертательную геометрию, теоретическую механику, сопротивление материалов и другие инженерные науки. Они приучали его к точности, математическому ритму, дисциплинировали мышление и поведение в быту. В училище он познакомился с людьми, съехавшимися в Москву из разных концов России, — с людьми разных национальностей, разного воспитания и привычек, разных характеров. Где-то в подсознании Щукина откладывались впечатления от этих людей, обогащая запас жизненных знаний.

Через год после поступления Щукина в Техническое училище вспыхнула империалистическая война. Страна забурлила, взбудоражилось сознание миллионов людей. В среде студенчества разгорались политические страсти. С каждым месяцем все громче раздавались голоса против войны. Все чаще начали просачиваться из подполья революционные мысли и лозунги. Студенчество расслаивалось по социальному признаку.

Щукин не принимал участия в политической жизни. Она была вне круга его индивидуальных интересов. Но наблюдения за ее проявлениями откладывались в памяти, чтобы через много лет оказаться полезными для искусства.

Щукина продолжал занимать театр. И чем дальше, тем больше. Однажды он обнаружил, что мысль об инженерстве начинает вытесняться мыслью о сцене. Продолжая трудиться над техническими науками, студент Щукин все больше времени отдает подготовке ролей для любительских спектаклей, работе над техникой речи, пению. «Летом, во время отпуска, — вспоминает он о студенческих годах, — я играл в любительских кружках, стараясь во всем подражать артистам Художественного театра. Пытался испытывать свои силы как чтец, но мне казалось, что мои средства речевой выразительности недостаточно раз-

вить. Решил заняться пением. Хозяева квартиры, где я снимал комнатку, категорически воспротивились этим моим вокальным упражнениям, грозя согнать с квартиры. Пользуясь знакомством с одним техником, я ходил к нему на электростанцию и в огромном помещении занимался пением.., под шум машин».

Человек исключительной скромности, переходящей временами в робость и неуверенность в своих силах, Щукин не решался порвать с училищем и полностью отдаться театру. Он продолжал готовиться к профессии инженера. Вместе с другими студентами проходил производственную практику на заводах. Одно время работал слесарем-инструментальщиком на военном предприятии. Здесь глубже познакомился с рабочим бытом. «Я имел большое количество друзей среди рабочих, коротал с ними свободные вечера. Я увидел и на собственном опыте понял, что такое физический труд».

Осенью 1916 года при призыве в царскую армию студентов старших курсов был мобилизован и Щукин. Его направили в московское Александровское военное училище, откуда через четыре месяца выпустили прапорщиком. Здесь он познал «пре́лести» царской армии. О месяцах, проведенных в Александровском училище, Щукин вспоминает с ненавистью и отвращением. «Это была тяжелая и унизительная для человеческого достоинства служба. Бессмысленная муштра подавляла человека, оскорбляла его чувства, низводила его до положения бессловесной твари».

Двадцатидвухлетнего прапорщика отправили в Саратов в запасный полк набираться «воинского духа» и муштровать других. Мечты о театре рассеялись, как дым.

Летом 1917 года, уже после Февральской революции, Щукина отправили на юго-западный фронт под Ковель, на реку Стоход. Здесь пришлось познакомиться с новыми сторонами действительности. «Наступила шестимесячная фронтовая окопная жизнь, полнейшая оторванность от жизни тыла...» «Испытал ужасы передовых позиций, своими глазами видел страдания бесправных людей Российской империи. Грязь, сырость, вши». Эту окопную обстановку Щукин со свойственной ему деликатностью характеризует как «отсутствие даже намека на культурность». Щукин жил вместе с солдатами, хорошо знал их, понимал их мысли и чувства, невольно заражался их настроениями. Наблюдательный и честный с собою и другими, он не мог не сочувствовать их мечте о лучшей жизни, не мог не понимать, что бессмысленной бойне должен быть положен конец. «Росла озлобленность: война, казалось, затягивается бесконечно. Правда, среди этой беспросветности уже чувствовалось приближение чего-то нового. Командование тщательно охраняло нас от революционного влияния, стремилось воспрепятствовать проникновению слухов о нараставшей в тылу революционной грозе».

Поздней осенью пришло известие об Октябрьской революции. У нас нет точных сведений об отношении к ней Щукина в те дни. Возможно, что, как и большинство русских интеллигентов, он вначале не понял ее огромного социального смысла. Но он с жадностью впитывал впечатления первых дней революции. Впоследствии он с благодарностью вспоминал об этом периоде. «Когда я стал артистом, когда мне пришлось работать над созданием образов рабочих и солдат, наблюдения тех дней помогли жизненно-правдиво передавать их мысли и чувства».

В январе 1918 года Щукин демобилизовался и уехал на родину, в Каширу. Возвращаться в Техническое училище не хотелось. Да — насколько было известно — училище почти не работало. Вспомнил о навыках, приобретенных во время студенческой практики на военном заводе, поступил слесарем в железнодорожное депо. Потом перешел на паровоз — ездил помощником машиниста.

Изо дня в день, месяцами жил жизнью рядового паровозника: чистил и смазывал машину, заправлял и топил котел, следил за уровнем пара, сбрасывал с тендера уголь, выполнял десятки крупных и мелких поручений машиниста. Изнывал в раскаленной железной будке летом, мерз и простужался в морозные и ветреные ночи зимой. Ел всухомятку. Научился спать «на ходу» — сидя и стоя. Не ради забавы и накопления опыта, а профессионально Щукин вел жизнь рядового рабочего. Все это очень пригодилось ему потом, для другой профессии и в другом качестве. В свободные часы вспоминал о старой страсти — театральном искусстве. Вступил в драматический кружок при каширском железнодорожном клубе.

Кружок был типичным самодеятельным драмкружком того времени — без художественного руководства, без квалифицированного режиссера, без педагога по мастерству актера, с третьесортными пьесами в репертуаре. Ставили водевили типа «Оболтусов-ветрогонов». Ставили бездарную пьесу «Братья-помещики» Толстого-сына (Щукин играл в ней одного из братьев-помещиков) и многое иное в этом же стиле и такого же качества. Из иностранных пьес ставили «Воров» Мирбо. Из более ценных в литературном отношении вещей в репертуаре были «Дни нашей жизни» Л. Андреева. В «Днях нашей жизни» Щукин играл Онуфрия. Отваживались браться за такие сложные произведения, как горьковское «На дне». В этой пьесе Щукин играл Бубнова.

Работа в кружке давала некоторую игровую тренировку, приучала к сцене, упражняла голосовой аппарат. Но у кружковцев не было школы, не было элементарных навыков актерской работы, господствовал дилетантизм. И нужны были природный вкус и здоровое чутье подлинного художника, чтобы в этих условиях не искалечить своих способностей, не погрязнуть в трясине штампов, не заразиться болезнью безвкусия. Щукин избежал эти опасности. Через год-два он придет в студию Вахтангова, готовый сбросить все приобретенное им на каширской «сцене», готовый начать актерскую учебу с азов.

В августе 1919 года он был призван в Красную Армию и направлен в Москву. Военкомат оставил его в Москве, назначив адъютантом школы старших инструкторов при II артиллерийской бригаде.

Щукин был одержим своим — старой страстью к театру. В московские театры можно было ходить бесплатно. А через артиллерийскую бригаду можно было легко получать билеты. И Щукин снова и снова пересматривает давно знакомые спектакли Художественного театра, ходит в Малый, изучает постановки и актеров Первой студии МХТ.

Старый план «выйти в инженеры» сломан или во всяком случае надолго отложен в сторону. Революция научила дерзать в большом и малом. И, отбросив последние сомнения, Щукин, не смущаясь своих 26 лет, идет в вечернюю театральную школу, чтобы рядом с 17—20-летними девушками и юношами приступить к овладению настоящим мастерством актера.

Круто повернув жизнь, он пробует строить ее на новой основе. Из прошлого он оставил себе воспоминания детства — о приокском городке Кашире, о железнодорожном вокзале и густо закопченном паровозном депо, об отце за буфетной стойкой и поездках с матерью в деревню, о деповских рабочих и об их ребятишках, с которыми он сражался в бабки, и о многих других вещах, которые позже питали воображение, когда ему приходилось работать над образами русских людей из народа. Воспомина-

ния эти помогли «домысливать» их «биографии», вплоть до мельчайших подробностей раннего детства.

Он сохранил в своей памяти также наблюдения, накопленные в период жизни у дяди, — впечатления от характера и быта самого Дмитрия Петровича, его друзей и знакомых, образы педагогов и товарищей по реальному училищу, образ старой довоенной Москвы. Он сохранил воспоминания студенческих лет — Технического училища и производственной практики, и лет военной службы — Александровского училища, запасного полка в Саратове, тоскливой жизни в окопах. Он принес с собой в театральную студию еще совсем свежие впечатления от физической работы в каширском депо и на паровозе.

За 26 лет жизни был накоплен большой материал для творчества — тот материал, которого не было ни у старых актерских кадров, ни у большинства зеленой молодежи театральных школ, устремлявшейся в те годы в студии, главным образом из городских интеллигентских и мелкобуржуазных семей.

Весь этот материал был сыр, не осознан, не переработан художественной фантазией. Вряд ли сам Щукин понимал, обладателем каких богатств пришел он в вахтанговскую школу. Но пройдут годы, и они, эти богатства, помогут ему в творческом соревновании с товарищами по сцене оказаться впереди многих профессионально более опытных и более зрелых актеров. Они помогут ему стать тем, кем он стал — творцом незабываемых реалистических образов положительных героев советской страны, стать подлинно народным художником.

Второе, что принес Щукин в студию Вахтангова, — свою большую любовь к театру, выношенную в течение многих лет, проверенную в испытаниях и разлуках. Он принес глубокое уважение к сценическому искусству, готовность отдать всю свою энергию, настойчивость, работоспособность, дисциплинированность, чтобы только овладеть мастерством актера, стать добросовестным профессионалом сцены.

Позже выяснилось, что кроме всего он принес вахтанговцам свой чудесный актерский талант, глубоко скрытый вначале, затем выявлявший себя все более ярко, чтобы в конце подняться до такой сияющей вершины, как замечательный щукинский образ великого Ленина.

2

Школу Вахтангова как место учебы Щукин выбрал отнюдь не случайно. Считая Художественный театр вершиной искусства, он верил только в его школу и его метод.

Осенью 1919 года, вскоре после приезда в Москву, Щукин пробует поступить в Первую студию МХТ. К этому времени студия уже имела славу замечательной школы-театра. Среди студийцев уже определилась группа бесспорно талантливой молодежи: Е. Вахтангов, И. Берсенев, С. Бирман, С. Гиацинтова и другие. В активе студии числились такие популярные постановки, как «Гибель «Надежды», «Сверчок на печи», «Потоп». Щукин знал, что здесь можно на практике усвоить систему Станиславского и при наличии таланта сделаться мастером сцены.

На приемных испытаниях его экзаменовали Б. И. Сушкевич и Е. Б. Вахтангов. В беседе выяснилось, что занятый военной службой Щукин может приходить только по вечерам, а занятия в студии происходили днем. Зачисление в студию не состоялось.

В январе 1920 года Щукин делает вторую попытку поступить в театральную школу. На этот раз — в студию Вахтангова, более известную тогда под именем «Мансуровской» (по названию переулка, в котором она помещалась). Мансуровская студия не имела такой популярности, как Первая студия МХТ, но ею руководил один из учеников К. С. Станиславского, актер и режиссер Первой студии Е. Б. Вахтангов. Щукин надеялся, что Мансуровская студия поможет ему стать актером.

На экзамене Щукин прочел тургеневское «Как хороши, как свежи были розы» и юмористические рассказы «Экзамен по географии». Лирическое стихотворение в прозе не удалось Щукину. Но чтение юмористического рассказа обнаруживало в застенчивом молодом человеке с простым русским лицом способности характерного актера. Щукин был зачислен в студию.

«Властителем дум» студии был ее руководитель и основной педагог Евгений Багратионович Вахтангов — один из самых замечательных мастеров русского театра предреволюционных и первых советских лет. Человек с детства увлеченный театром, он жил только им. Вахтангов верил в огромную воспитательную силу искусства. Ученик и последователь Станиславского, много лет трепетно проповедывавший его систему, активно проводивший ее в своей режиссерской и педагогической практике, Вахтангов, однако, не замыкался в кругу ее идей. Большой и беспокойный художник, новатор по темпераменту и складу мысли, он непрерывно искал все новые формы сценического искусства, чтобы выразить свое отношение к быстро меняющимся явлениям жизни.

Особенно бурную деятельность развернул Вахтангов после Октябрьской революции. В нетерпеливых поисках новых театральных форм он отдал дань многим театральным течениям — и интимно-психологическому театру, наиболее ярко выраженному в практике Первой студии МХТ, и экспрессионизму, одно время расцветшему в ней же, и условно-эстетическому театру, и театру так называемого «левого фронта».

Как известно, Вахтангов до конца своих дней так и не сумел сформулировать стройной системы своих взглядов на искусство. В оставленных им дневниках, письмах и статьях напрасно искать продуманной концепции. Больше того: в них можно обнаружить немало противоречий, заблуждений и ошибок. В них отразились и увлечение толстовским учением о личном самоусовершенствовании и непротивлении злу (воспринятым Вахтанговым под влиянием руководителя Первой студии Суллержицкого), и идеалистическое преклонение перед творческим «бессознанием», и романтико-народническое представление о революции. Но в этих же дневниках мы находим много замечательных мыслей, метких замечаний, правильных и широких обобщений. Интуицией большого художника Вахтангов раньше других открывал истины, еще неизвестные большинству людей его профессии, и это делало его одним из ведущих мастеров советского театра.

Одним из первых среди лучших представителей художественной интеллигенции принял он Октябрьскую революцию.

Вахтангов чувствовал, какие огромные перспективы открывала революция для искусства. Вместе с тем он понимал, что искусство в свою очередь должно что-то дать революционным массам. Его перестают удовлетворять тесные, замкнувшиеся в себе «мирки искусства», в которых он жил до тех пор, работая в Первой студии МХТ и создавая собственную студию. Студии отгораживали себя от внешнего мира, от общественно-политических вопросов, от масс. Это была одна из форм ухода небольших группок художественной интеллигенции от жизни в призрачный мир «искусства для искусства». Вахтангов видел, что так дальше жить нельзя. И он говорил своим ученикам: «Нельзя больше работать так, как мы работали до сих пор. Нельзя

продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. Выставьте окна — пусть войдет свежий воздух. Пусть войдет сюда жизнь. Не нужно бояться жизни. Мы должны итти вместе с жизнью» [1].

И Вахтангов видит свою задачу в терпеливой подготовке «очагов», откуда должны появиться новые художники из народа. Одним из первых таких художников из народа и оказался Щукин. «Очагом», у которого он вырос, явилась вахтанговская студия.

Зимой 1919/1920 года, когда Щукин пришел в студию, она переживала тяжелые дни. Формально насчитывая шестой год существования, она фактически начинала строиться заново. Год назад двенадцать человек из ее основного состава ушли в другие театры и в ней оставалось лишь пять «стариков» да группа недавно вступившей молодежи. В течение сезона в студию влились группы учеников из двух других студий («Мамоновской» и А. О. Гунст), в которых преподавали Вахтангов и его ассистенты. Из этих трех групп постепенно складывался новый коллектив. Сам Вахтангов тяжело переживал уход «двенадцати». Первое время он не верил в возможность возрождения студии. Но кризис освежил тепличную атмосферу театрального монастыря, особенно настойчиво культивировавшуюся ушедшей частью студийцев, и это помогло Щукину быстро освоиться в новой, непривычной для него обстановке.

Не все нравилось Щукину в школе. Ему, выросшему в другой среде, прошедшему сквозь окопы империалистической войны, служащему красноармейской части, были не по душе маменькины сынки и дочки, составлявшие тогда значительную прослойку среди студийцев и временами задававшие в ней тон. Его коробило противопоставление искусства — жизни, театра — революции, которое еще оставалось одним из принципов идеологии этой группы.

Зато Щукину импонировала фанатическая любовь к искусству, культивировавшаяся в студии и совпадающая с его отношением к театру. Высшей похвалой считалось здесь быть отнесенным к числу людей «любящих искусство больше, нежели себя в искусстве». Щукину нравилась дисциплина, которую требовал Вахтангов не только на занятиях и репетициях, но и во всем поведении и личной жизни студийцев. Щукину нравились требования скромности и вежливости друг к другу, бережного отношения к месту работы (сцене, имуществу) и другие правила, выработанные Вахтанговым и ставшие внутренними законами студии.

Занятия с учениками велись по системе Станиславского. Работали над развитием воображения, внимания, эмоциональной памяти, боролись с мускульным напряжением и мышечным зажимом, воспитывали чувство правды и веры, привычку к общению с партнером, внутреннее сценическое самочувствие. В работе над драматургическим материалом учились разбивать его на куски-задачи, вскрывать заключенные в них «хотения», находить четкие названия, определяющие действенную сущность кусков. В этюдах на общение ученики соревновались друг с другом в придумывании «приспособлений». «Приспособления» обнаруживали индивидуальные особенности студийцев и помогали преподавателям определять творческие возможности будущих актеров, их фантазию, их жизненный опыт.

Вахтангов требовал от студийцев, чтобы в работе над отрывками они восполняли воображением жизнь своего образа. «Актер должен принести с собой на сцену прожитую образом жизнь, — говорил Вахтангов, — без этого образ не будет убедителен...

...Актер не должен играть только частный случай, указанный пьесой, он должен сыграть «общее» образа, показать его сущность...» [2].

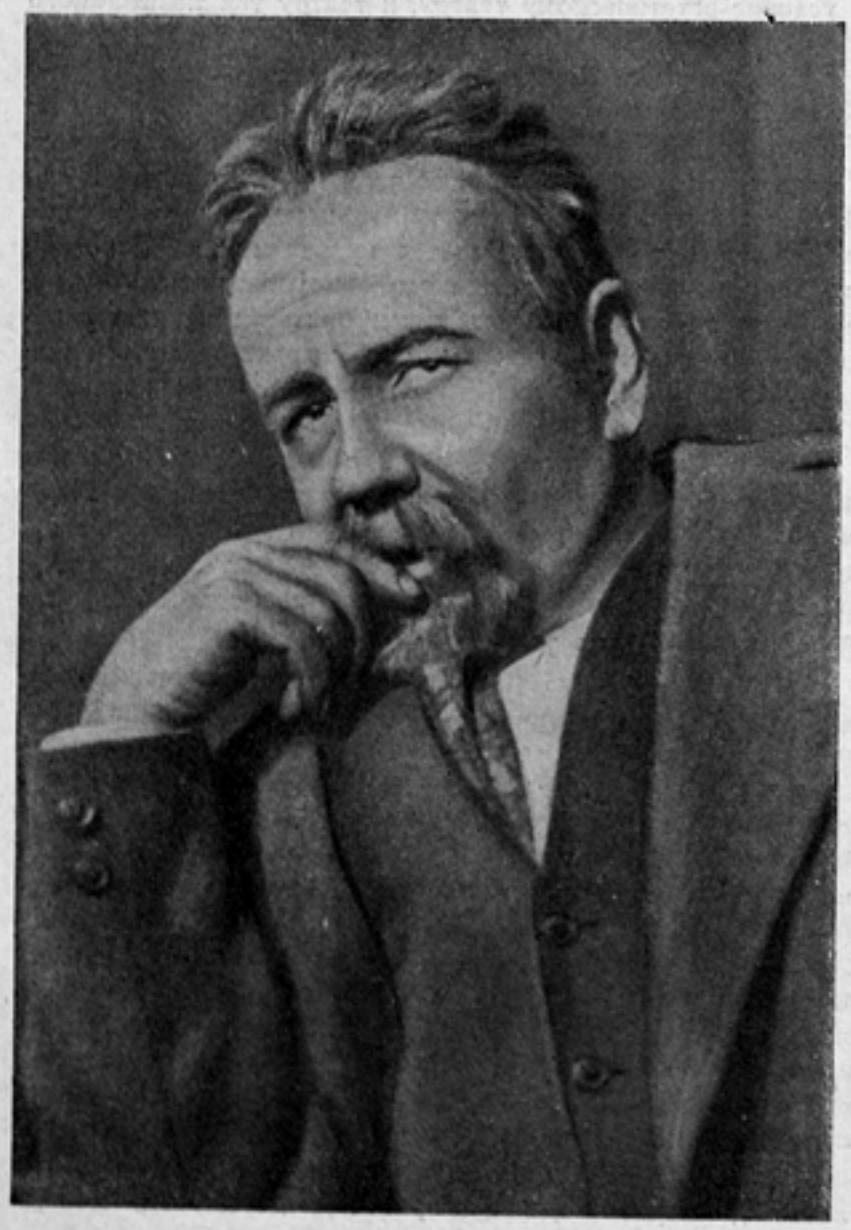
Актер должен полностью овладеть логикой поведения и чувства образа. Он «должен осознать необходимость действий, указанных ему: они должны стать органическими... Актер должен знать: 1) свое отношение к партнеру, 2) чего он хочет от партнера и 3) зачем он пришел на сцену» [3].

Вахтангов не только учил, но и воспитывал актера, видя в этом основную задачу студии.

Он старался привить своим ученикам разнообразные «способности» — способности «быть свободным, быть сосредоточенным, быть серьезным, быть сценичным, артистичным, действенным, выразительным, наблюдательным, быстрым на приспособления и т. д.».

Воспитывая ученика, Вахтангов старался раскрыть его индивидуальность. Вслед за Станиславским он требовал от актера «итти от себя», создавать образ из того материала, который имеется в нем самом. «Нужно итти от себя, а не от заранее придуманного образа: нужно себя самого ставить в положение образа. Нужно убирать у себя то, что мешает (является лишним для образа), а не прибавлять то, чего у меня (актера) нет».

Нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Егора Булычева. «Егор Булычев и другие» А. М. Горького. Театр им. Е. Вахтангова



[1] Е. Вахтангов. Записки, письма, статьи. Приложение. Статья Б. Захава «Творческий путь Е. Б. Вахтангова», стр. 356.

[2] Б. Захава. «Вахтангов и его студия», 1927, стр. 41.

[3] Там же, стр. 54.

Кроме занятий по системе Станиславского в студии велись занятия по технике речи, ритмике, сценическому движению и другим дисциплинам для развития голоса и тела. Особенное внимание Вахтангов уделял воспитанию в актере чувства пластичности. Он считал, что актер должен упорно развивать в себе это чувство, чтобы потом «бессознательно выявлять себя пластично» в каждом движении, — «и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического (через внешнюю форму видимого) преображения в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно в жесте, в голосе, в музыке речи, в логике чувств».

Щукин отдался работе в студии с энтузиазмом. Ему приходилось трудно: днем — военная служба, вечером, а часто и ночами — студийная учеба. Часы занятий не были строго регламентированы, иногда они кончались в семь часов утра. На сон сплошь и рядом оставалось два часа в сутки. Жил в холоде. Голодал. Вероятно, уже в это время подорвал свое сердце.

«Вспоминая пройденный путь,—писал он позже,—часто удивляешься: как все мы, вся страна, полуголодные, плохо одетые работали, творили, росли. Голодал я страшно, так как весь свой военный паек отправлял матери и сестре. Чем и как питался, — затрудняюсь сказать». Помогали более близкие товарищи по студии. «Иногда приглашал меня кто-либо из друзей или знакомых, у них обедал или ужинал. Мой друг по студии Владимир Москвин приглашал частенько в свою семью, и здесь у его отца—выдающегося мастера советского театра Ивана Михайловича Москвина — меня подкармливали и согревали. С благодарностью вспоминаю эту заботу моих друзей» [1].

И все же Щукин был счастлив. Он начал, наконец, осуществлять свою мечту. Он учился в настоящем театре и мог отдаться ему целиком. «Несмотря на все лишения, невзгоды, тяготы, которые переживал я лично и мои товарищи, мы были заражены каким-то необычайным, совершенно исключительным энтузиазмом и убежденностью что делаем нужное дело, строим советский театр».

В учебе Щукин был настойчив и умел упорно работать. «Надо уметь любить самый процесс работы», — говорил Вахтангов; этим Щукин обладал в полной мере.

Когда перешли к работе над отрывками, Вахтангов требовал от учеников самостоятельной работы дома. Студийцы должны были приносить на репетиции готовые куски и этюды. Щукин приносил на репетицию больше, чем было задано педагогом. И Вахтангов скоро заметил это замечательное качество молодого актера. Уже в период работы над чеховской «Свадьбой» Вахтангов как-то заметил: «Вот посмотрите на этого Щукина. Он приносит мне материал и инициативу. Вот когда все актеры будут приносить так, как Щукин, материал и инициативу, тогда спектакль созреет, тогда спектакль будет готов» [2].

Осенью 1920 года в жизни вахтанговского коллектива и Щукина лично произошел ряд событий.

13 сентября состоялось постановление дирекции МХТ о принятии студии в систему Художественного театра под названием Третьей студии МХТ. Это вело к дальнейшему сближению ее с замечательным театром Станиславского и Немировича-Данченко.

Практически это сближение позволило вахтанговцам прослушать цикл лекций К. С. Станиславского, которые Вахтангов организовал для своих учеников. Затаив дыхание, слушал Щукин эти вдохновенные лекции, стараясь не упустить ни одной мысли.

Одновременно с переходом в систему МХТ, студия получила новое здание на Арбате. Новое помещение (до

Нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина. «Человек с ружьем» Н. Погодина. Театр им. Е. Вахтангова

реконструкции) было также не очень вместительным, но более просторным, чем прежнее в Мансуровском переулке. Сцена и зрительный зал все еще были «карманными», но уже в какой-то мере походили на настоящий театр.

К этому времени Щукин демобилизовался и целиком отдался работе в школе. Не имея постоянной московской квартиры, он поселился в одной из комнат нового здания студии.

Помимо общестудийных занятий и репетиций Щукин каждую свободную минуту отдавал самостоятельным упражнениям. Он много работал над этюдами по системе Станиславского. Он был увлечен системой, органически чувствовал ее, считал ее единственно правильным методом воспитания актера и работы над образом. Его подкупало стремление к искренности и правдивому показу жизни, которое являлось генеральной идеей всей жизни великого

[1] «Мой творческий путь», «Комсомольская правда», 16/XII 1937 г.

[2] Из доклада П. Новицкого на вечере памяти Б. В. Щукина в актерской секции ВТО.

театрального новатора. Поиски этой правды, искренности, жизненности чувств Щукин и считал основной задачей в работе актера. Это была истина, но еще не вся истина, а лишь часть ее, хотя и самая главная. За пределами ее оставалась специфика театра.

Вначале Щукин пошел по линии отождествления сценических чувств с чувствами в действительной жизни. И он был неприятно поражен, когда во время одной из репетиций инсценировки чеховского рассказа «Воры», в которой он исполнял роль Мерика, Вахтангов резко обрушился на него. У Мерика есть монолог о том, как мужики протащили его сквозь прорубь. Этот монолог Щукин произносил «от себя» — очень просто, душевно, бесхитростно. Ему самому и присутствовавшим на репетиции нравилась эта естественность. Неожиданно для всех Вахтангов прервал Щукина:

«Да как вы смеете говорить так просто? Вы думаете что это простота? Это — натуралистическая про-сто-та, а не простота. Это естественная жизненность разговора, и она мне здесь не требуется одна, если нет еще чего-то. Вы мне, будьте добры, вылепить каждую фразу, выжать из каждой фразы весь сок мыслей, чувств, которые в этой фразе заключены. Вы должны лепить, как скульптор, не только движения, но и слова и фразы» [1].

Это было правильно по существу. Но страстность, с какой Вахтангов выражал свои мысли, имела свою особую причину. Вахтангов формулировал тогда свои новые «театральные лозунги», отличные от системы МХТ.

В основе этих лозунгов лежала мысль о необходимости активно-творческого отношения художника к материалу действительности.

Из новых «театральных лозунгов» Вахтангова Щукин твердо усвоил одну бесспорную истину: для того чтобы стать настоящим актером, недостаточно ни хороших природных данных, ни любви к театру, ни овладения внутренней актерской техникой, к которой в то время ошибочно сводили всю систему Станиславского. Кроме всего этого нужно в совершенстве владеть своим «материалом», каждым движением своего тела, мускулом лица, звуком голоса.

И Щукин с энтузиазмом взялся за эту работу. «Старые» вахтанговцы вспоминают, как по ночам после репетиций можно было слышать доносившиеся из комнаты Щукина гаммы, упражнения в артикуляции, отрывки монологов. В период работы над «Турандот» перед вахтанговцами была поставлена задача—научиться свободно двигаться по головоломной наклонной площадке, придуманной художником Нивинским для оформления сказки Гоцци. Актеры называли ее «площадкой несчастий». На ней то и дело оступались, спотыкались, падали. Щукин проводил на этой площадке все свободные часы. Он упражнялся в ходьбе, прыжках, падениях. Он делал на ней кульбиты, кувыркался, принимал самые замысловатые позы. «Он делает это не только днем, — вспоминал об этом периоде старый вахтанговец Русланов, — но и ночью, когда никого нет в студии. Зажигая на сцене дежурную лампочку, он при слабом освещении, как тень, носится по крутой площадке, делает десятки упражнений, развивая и тренируя свое тело».

Эту настойчивость, выдержку, силу воли в работе над собой Щукин сохранил на всю жизнь, перенеся их в дальнейшем и в работу над образом.

Первой ролью Щукина в студии Вахтангова была маленькая роль грека-кондитера Харлампия Спиридоновича Дымбы в чеховской «Свадьбе». «Свадьба» была поставлена студией в 1920 году и являлась одним из опытов применения новых средств выразительности, которые затем нашли наиболее яркое свое применение в вахтанговской постановке «Чуда святого Антония» (второй вариант).

Роль Харлампия Дымбы Щукин получил совершенно случайно. При распределении ролей «Свадьбы» нехватало актеров основного состава. Вахтангову напомнили об ученике школы Щукине. В присутствии всего коллектива Вахтангов спросил: «А Щукин что может сыграть?» Щукин ответил с несвойственной ему решимостью: «Все». Вахтангов посмотрел на новичка и сказал: «Ну, играй грека».

Так молодой актер оказался впервые включенным в постановку студии. Роль Дымбы состояла всего из нескольких фраз. Но Щукин работал над ней с энергией и тщательностью, словно образ грека был в спектакле основным. Он тщательно изучил всю пьесу и представил себе каждый образ. Неделями обдумывал он детали поведения Дымбы. Он был занят им непрерывно — по дороге в студию, в трамвае, во время прогулок по улицам.

Природные данные Щукина мало подходили к внешности и темпераменту грека. Поэтому он старался найти прообраз Дымбы в жизни. Он нарочно задерживался около греков—чистильщиков сапог, подолгу разговаривал с ними, всматриваясь в их жестикуляцию и мимику, вслушиваясь в акцент и манеру речи. В конце концов Щукин добился успеха — Дымба получился живым. Посмотрев одну из репетиций, Вахтангов особо отметил Щукина: «Молодчина! Как это он здорово нашел характерность. «Которая Россия, которая Греция»... Верится, что он грек. Очень ценный для нас человек. Будет хорошим актером».

Но Щукину не пришлось показать зрителю своего Дымбу. Незадолго до показа «Свадьбы» Вахтангов произвел перестановку актеров, и Щукин получил другую роль. Ему пришлось играть Жигалова, отставного чиновника-мещанина, отца семейства, устроителя «свадьбы с генералом». Таким образом не Дымба, а Жигалов был формально первой ролью, исполненной Щукиным публично на сцене вахтанговской студии. Но в творческой биографии Щукина работа над Жигаловым оставила меньший след, чем работа над образом чудаковатого грека.

Кроме «Свадьбы» в том же сезоне (1920/1921 г.) студия подготовила еще две чеховских постановки — одноактную шутку «Юбилей» и инсценировку рассказа «Воры». Все три вещи шли в один вечер, составляя «чеховский спектакль» студии. В «Юбилее» Щукин не участвовал, в «Ворах» исполнял роль цыгана Мерика — конокрада, буйной головушки, волевого, смелого и жестокого человека.

Роли разного плана — характерный, комический, гротесковый Дымба и такой же Жигалов в «Свадьбе» и героико-романтический Мерик в «Ворах» — давали Щукину возможность пробы сил в разных актерских амплуа. Справившись с ними, он показал широту своего диапазона. Но сам он был глубоко недоволен своим исполнением. Он считал, что ему удалось только внешнее разрешение задачи, без вскрытия внутренней сущности образов.

Не был удовлетворен он и своим следующим, третьим выступлением—исполнением роли кюре в метерлинковском «Чуде святого Антония». Это была также эпизодическая роль, в которой Щукину надлежало дать образ глуповатого, но хитрого священника, чревоугодника и ханжи, пытающегося обманом обойти святого Антония. В исполнении Щукина кюре выглядел нескладным толстяком с квадратной физиономией и лысой головой, в длинной сутане, в которой он непрестанно путался. Внешне он был вполне в стиле того сатирического гротеска, в каком задумал Вах-

---

[1] Из выступлений Б. Е. Захавы на вечере памяти Щукина в актерской секции ВТО.

тангов второй вариант постановки метерлинковской пьесы. Но Щукин считал, что образ кюре у него не созрел, что он делает не так и не то, что нужно.

Прекрасной школой техники актерского мастерства явилась для Щукина, как и для всей студии, знаменитая вахтанговская постановка — «Принцесса Турандот», лебединая песнь талантливого режиссера-экспериментатора.

Работая над сказкой Гоцци, Вахтангов не считался всерьез с ее содержанием. Да и вряд ли в революционной Москве 1921—1922 годов можно было рассчитывать на зрителей, которые будут по-настоящему переживать фантастические приключения «ногайского князя» Калафа и волноваться из-за сумасбродств жестокосердной «китайской принцессы» Турандот. Пьесу Гоцци Вахтангов рассматривал лишь как повод, как «предлог для того, чтобы развернуть пышное, нарядное и праздничное представление, предлог для того, чтобы молодым актерам учиться актерскому мастерству с тем, чтобы потом выявлять это мастерство перед зрителем».

Актеры должны были играть не роли пьесы, но «итальянских актеров, играющих эти роли», «импровизаторов», как бы создающих здесь же на сцене текст сказки. Вахтангов добивался того, чтобы все в спектакле звучало, как в настоящей итальянской комедии дель-арте. Это требовало от актеров особой «легкости» условно-театрального жеста, походки, манеры игры. Актеры должны были быть подвижными, ловкими, изящными в обращении с аксессуарами, друг с другом, публикой. Вахтангов рекомендовал на репетициях упражняться в настоящей импровизации — в нахождении новых реплик, неожиданных положений, трюков. Актеры не должны были «вживаться в образ», а наоборот, «представлять» его, оставаясь самими собой. Они должны были неожиданно «выходить» из него, чтобы показать зрителю свое ироническое отношение к нему и ко всей пьесе. Текст Гоцци надо было перемежать «отсебятинами» — шутками и остротами на современные темы. Это было возрождение итальянского театра XVII—XVIII веков, иначе говоря, «театра представлений», «игры в театр».

Щукину поручили роль одной из классических масок комедии дель-арте — Тартальи. В сказке Гоцци Тарталья — «великий канцлер» фантастического китайского императора — выполняет ответственную сюжетную функцию и активно участвует в развитии действия. В прологе Тарталья — традиционный толстяк, болтливый заика — представляет зрителю других придворных императора — Панталоне, Труффальдино, Бригеллу. Он все время вертится вокруг императора, ведет «дипломатические» переговоры с чужеземцем Калафом, всюду сует свой нос, не упуская ни одного случая, чтобы пуститься в «глубокомысленные» по форме и нелепейшие по существу рассуждения.

Щукин горячо взялся за работу над своей первой большой ролью. Он отдался стихии веселого, иронического представления, полюбив этот карнавальный спектакль и в нем своего простодушного трогательно наивного Тарталью. Щукин появлялся на сцене в черном современном костюме, поверх которого была надета пестрая шелковая зеленая кофта — обязательная принадлежность традиционного костюма Тартальи. Толстый и неуклюжий, но старающийся быть грациозным, похожий на циркового клоуна, Тарталья расхаживал по сцене, волоча ноги и спотыкаясь. Начиная с пролога и на протяжении всей пьесы, он смешил зрителей забавными, бесхитростными шутками.

Нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина на репетиции фильма «Ленин в 1918 году».

Тарталья дал Щукину чрезвычайно много. Он помог молодому актеру преодолеть скованность и зажатость, от которых он страдал раньше. Он научил Щукина непосредственности. Он вооружил его искусством иронии и гротеска. Для Щукина, как и для всего коллектива студии, «Принцесса Турандот» послужила великолепной практикой по овладению внешней техникой актерского мастерства.

Эта практика была последней работой, проведенной под руководством Е. Б. Вахтангова. Премьера «Турандот» состоялась 28 февраля 1922 года. Тяжело больной Вахтангов уже не мог присутствовать на ней. Через три месяца — 29 мая — он скончался.

С огромной любовью и нежностью относился Щукин к своему славному учителю. Уже через много лет он вспоминал о чувстве «непрерывного влюбления» в Вахтангова, «в метод его работы, в его творчество».

Вахтангов дал Щукину великолепную школу. Он научил его азбуке системы Станиславского, ввел его в лабораторию этого тогда еще находившегося в процессе становления метода воспитания актера.

Вахтангов научил Щукина превыше всего ставить в искусстве актера «правду чувств». Нет правды чувств — и никакими режиссерскими и актерскими ухищрениями нельзя заставить зрителя поверить в правду образа.

Он научил Щукина в работе над ролью «итти от себя», от своих индивидуальных возможностей, от своих природных данных, опыта, уровня накопленных знаний.

Вахтангов научил Щукина находить в спектакле и роли главное, основную мысль, движущую пружину поведения, и играть их, подчиняя их выявлению весь материал пьесы и все сценические средства.

Вахтангов воспитал в Щукине отвращение ко всякой небрежности в отношении формы, к недооценке ее в области искусства, ко всякому художественному бесформию.

Вахтангов воспитал в Щукине фантазию и инициативу, без которых невозможно творчество большого актера.

Наконец, Вахтангов дал Щукину великолепную школу внешней техники, научил его владеть арсеналом выразительных средств — голосовым аппаратом, мимикой лица, движениями тела, ритмом, пластикой.

В те годы в театральных школах и студиях боролись многочисленные «системы» подготовки актера, сводившиеся к двум основным течениям: «методу переживаний», в основе которого лежала система Станиславского (сплошь и рядом искаженная и вульгаризированная его последователями, увлекшимися работой над внутренней техникой при недооценке внешних средств выразительности), и методу воспитания актера «театра представлений», актера-техника, блестяще владеющего своими внешними данными при полной беспомощности передать сколько-нибудь значительное психологическое содержание.

Вахтангов, настойчиво искавший синтеза этих двух направлений, научил Щукина и тому, как находить в себе правду истинных чувств, и тому, как доносить их до зрителя в яркой театральной форме.

Б. В. Щукин в кино

ЭСКИЗЫ*

Хр. Хорсонский

Б. В. Щукин любил и высоко ценил работу актера в кино. В октябре 1936 года, накануне первых опытов создания в советском кино и театре художественного образа В. И. Ленина, он на вопрос «Чем увлекает вас кино?» отвечал мне:

— Возможностью видеть себя, понять свой материал и свои недостатки. И возможностью такого тонкого рисунка, который недопустим в театре. Театр многое решает грубо; театр не дает такого увеличения лица, звука, таких пиансов, такой близости, как в кино, где человек рассматривается почти в лупу (см. «Искусство кино» № 4, 1940 г.).

Это увлечение отнюдь не было выражением актерского эгоцентризма. Как никто, Щукин далек был от кокетливого самолюбования, встречающегося у актеров кино и театра.

Личную радость от своей работы, ее смысл Щукин находил в искании правды — правды народной. Ничто в субъективном, личном, не связанное кровно с жизнью народа, для Щукина как художника просто не существовало. Надо сказать, что в этом отношении Щукин с детства имел счастливое преимущество перед многими актерами. Он не испытал влияния эгоцентричной философии богемы, пришел в профессиональный театр уже сравнительно сложившимся человеком, а до того рос и увлекался театром как актер-любитель в среде, привившей ему демократические интересы. И профессионализм никогда не становился для него самоцелью, как бывает с актерами, родившимися и выросшими в актерских семьях. Щукин с юности всегда интересовался искусством потому, что актер своей игрой—как мыслитель благодаря своей философии, как скрипач музыкой — может глубже раскрыть, освоить, понять и объяснить действительность. Со временем Щукин узнал, что художник-актер может быть воспитателем зрителей и тем самым преобразо-

---

* Нужно предварить читателя. То, что записано здесь,— это лишь немногое из воспоминаний, на основе которых должна быть написана исследовательская работа о Щукине — киноактере. В этих отрывках даже нет самого главного: описания и анализа образов, созданных Щукиным на экране. Кроме того и по самому характеру эти записи дают лишь предварительный материал для исследования и биографии.

Работая над книгой о Б. В. Щукине, автор обращается ко всем, кто близко соприкасался в работе и жизни с Борисом Васильевичем, с просьбой поделиться своими воспоминаниями о великом артисте нашего времени.

вателем действительности, что еще глубже привязало его к искусству.

Об истоках творчества и его смысле Щукин говорил:

— Откуда черпается актером материал? Мое глубокое убеждение, что черпать его в тиши своего кабинета, своей комнаты нельзя; его можно брать из воспоминаний и фантазии только тогда, когда человек видел много и у него огромный запас и какие-то детали он еще досмотрит. Мы видим пример больших художников, больших литераторов. Возьмем Максима Горького: как он выразителен, в особенности в тех областях, которые он так хорошо знал, так хорошо изучил, так органически воспринял! Ему есть что сказать. Отсюда его большая народность: он все это взял от народа и в художественной форме отдал народу обратно.

Щукин любил кино потому, что в кино «как в лупу рассматривается человек» и, стало быть, можно глубоко, подробно осветить правду жизни, не говоря уже о том, что кино возвращает образы жизни народу щедрее любого другого искусства: оно показывает их одновременно с множества экранов миллионам людей.

В кино у Щукина непрерывно росло чувство личной актерской ответственности за каждое движение и слово.

Это чувство великой ответственности при постоянно отличавшей Щукина высокой требовательности к себе вело к тому, что Щукину, по его собственному признанию, было «не легко» в кино.

Лично для него эти «нелегкие» взаимоотношения актера и киноискусства означали необходимость многому учиться заново; это он и делал. Дальше открывалась радость нового для него творчества, увлекательное, полное тонких художественных открытий преодоление трудностей, без которого вообще не бывает живого искусства...

Но к этому прибавлялось и другое. У Щукина сложилось убеждение, что в современных условиях киностудий актеру «не легко» потому, что ему там «все, главным образом, мешает». И это, к сожалению, тоже было правдой.

◇

Ю. Я. Райзман рассказывает:

— Впервые мысль о Щукине возникла у меня еще задолго до Летчиков. По обаянию это актер, равных которому нет. И кино не могло пройти мимо него. Ясно было, что это обаяние будет исключительно сильным с экрана, когда зритель ближе увидит лицо Щукина. Мы встретились и говорили о Летчиках у Косматова. Мысль о работе в кино тогда пугала Бориса Васильевича, он долго не решался. И потом, на первой пробе, так волновался, так боялся, что ничего не мог сделать, ничего не мог сказать. Даже после, посмотрев пробу на экране, он еще долго колебался...

— Его смущала близость «точки зрения» — съемочного аппарата?

— Да. И рамка «кадра» и все остальное. Вообще актер большой инициативы, крупных, всегда интересных предложений, он в кино, где все условия были ему внове, начал работу очень робко, осматриваясь. Первые сцены не раз переснимались. Борис Васильевич был зажат, не мог распустить мускулы, если поворачивался, то только всем телом...

— Не мог свободно шагу ступить, как он сам говорил, его «качало»...

— Так продолжалось до выезда на натуру. Тут Щукин впервые почувствовал себя в реальной обстановке: аэродром, летчики, школа, обычные, непосредственные люди. С особенной остротой ощутил он необходимость предельной правды поведения.

Условность игры ощущалась особенно неуместной, фальшивой. Он стал подхватывать каждый штрих поведения командиров-летчиков. До этого он говорил: «Ну какой из меня командир, я мягкий, я тюлень». Новое быстрое накапливание материала для художественного образа появилось у него одновременно с новым ощущением задач актера в киноискусстве.

— Художественная правда была ему очень доступна без условных посредников вроде рампы, декораций и т. п.? И он нашел себя как киноактера, когда начал находить эту правду в кино?

— Да. Третий этап — по возвращении в Москву. Снова съемки в павильоне (школа, больница). Теперь кино уже сделалось для Бориса Васильевича творческим процессом. На каждую съемку он приносил много своего, делал предложения, всегда был наполнен мыслями, идеально знал сценарий. И работать со Щукиным стало творческим наслаждением. С этого времени он работал уже не только над своей ролью, он интересовался всем, жил судьбой картины, выспрашивал каждого, звонил по ночам по

Слева: «ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Операторы Б. Волчек, Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина. 1939 г.

Справа: «ЛЕТЧИКИ»

Сценарий А. Мачерета. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли начальника школы Рогачева и арт. А. Чистяков в роли бортмеханика

«ЛЕТЧИКИ

Сценарий А. Мачерета. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм.

На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли начальника школы Рогачева

телефону, его волновало все, что происходило с картиной.

В кино он работал намного мягче, чем в театре. Понял, какие возможности открывает перед актером крупный план. Увидел: то, что в театре приходится выражать жестом, движением, в кино можно выразить одним взглядом. И был очень заинтересован этим как художник. Был очень благодарен нашему искусству за это обогащение. Стал глубоко понимать движение фильма в его монтажных сцеплениях, в наиболее выразительных его элементах. И очень увлекся.

— Но никогда не шел от внешней формы?

— Да. Он всегда шел от внутреннего состояния героя. А чтобы найти лучшую форму, любил фантазировать. Импровизировал. На репетициях многое находил экспромтом. Это был очень чуткий актер. Фантазируя, иногда уходил от образа в гротеск, в эксцентрическую импровизацию... Надо было бы поставить с ним комедийный фильм. Эти импровизации были очень талантливы.

В наших беседах ему легче было показать что-нибудь, чем рассказывать. Разговаривая, он воспроизводил множество разных образов людей, метко наблюденных в жизни. Всегда — с юмором. Всегда — свежо и остро. Я думаю, что это был актер в большей мере импровизационной манеры. Щукин всегда был очень рад, когда мог реализовать что-нибудь найденное как бы непроизвольно.

◇

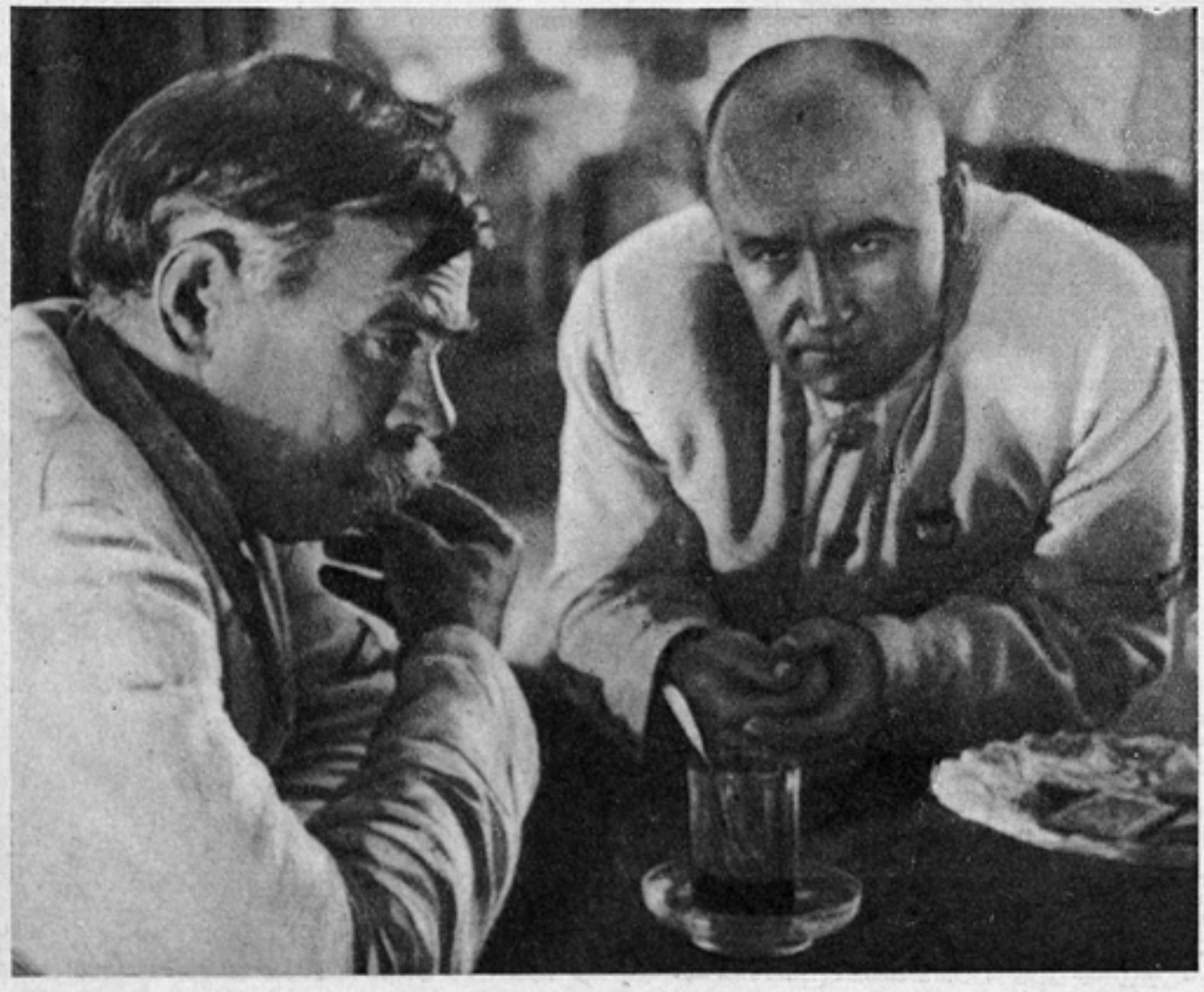
— Борис Васильевич признавался, что в поисках наиболее непосредственных выразительных жестов любит наблюдать детей, — вспоминает Л. В. Косматов. — Многое он взял от своего сына. Если взять типично щукинские жесты, рассматривать их отдельно, вне связи с мыслями и действиями взрослого человека, и расшифровать их, так сказать, формально, то есть вникнуть в характер их формы, то в них окажется очень много детского.

Эти жесты, о которых говорит Косматов, создают ощущение эмоциональной цельности, свежести, чистоты, душевной непосредственности взрослых интеллектуальных людей, которых изображал Щукин. «Детские» жесты — одно из выражений их обаяния.

Л. В. Косматов продолжает вспоминать:

— Это был актер необыкновенно дисциплинированный и целеустремленный. По скромности он ничего не говорил, даже если ему было нехорошо перед аппаратом от света, шума или еще чего-нибудь. Сколько мог, я старался не угнетать его большим количеством света, под ослепительными и горячими лучами которого актеру в кино — особенно актеру театральному — очень трудно чувствовать себя свободно.

Синхронная запись звука в то время, когда снимались Летчики, была далеко не на высоте. Первые съемки делались поэтому без записывания речи, фильм озвучивался потом, в начерно смонтированном виде И



«ЛЕТЧИКИ»

Сценарий А. Мачерета. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли начальника школы Рогачева и арт. А. Чистяков в роли бортмеханика

характерно для естественной манеры игры Щукина, что, когда он смотрел на свое изображение, на себя, раскрывающего рот и «разговаривающего» на немом экране,—он долго никак не мог точно «наговорить» фонограмму. Слова не совпадали с артикуляцией, интонации не совпадали с мимикой. Из одной большой фразы совпало только восклицание «О!». Потом Борис Васильевич, вспоминая это, смеялся, и междометие «О!» стало у него и у всей съемочной группы шутливо-нарицательным.

— Это подтверждает, что каждая фраза рождалась у Щукина заново, живо, непосредственно, а не механически, штампованно?!

— И в то же время он, неожиданно для театрального актера, очень точно укладывался в композицию кадра. И на «панорамах», и при монтажных сменах общих и крупных планов он всегда приходил необыкновенно точно на нужное место и в том же самом ритме.

— Следовательно роль у Щукина никогда не была «на языке», он всегда чувствовал ее всем телом? Идя от внутреннего состояния, он находил прежде всего ритм поведения и пластическую форму. Это служило основой образа. Поворотами головы, плечами, руками, корпусом, в походке артист разминал и лепил образ-характер. Слово свободно приходило потом. Интонация рождалась как бы непроизвольно, сама собой, она могла меняться. Но при всем разнообразии интонаций смысл был предопределен, так сказать, изнутри образа; свободные интонации, развиваясь, обогащаясь и обогащая образ, никогда не были случайны. Не так ли бывает у нас и в жизни, когда мы чувствуем себя непринужденно? Разве в жизни, в наших переживаниях и поведении мы идем от сказанного слова и интонации? Нет, мы приходим к ним, приходим неизбежно и всегда предопределенно, но в то же время свободно и легко. И никогда, если мы не связаны, не повторяемся. Так и Щукин шел наиболее естественным ходом человеческого поведения и потому добивался простоты и этой внутренней свободы?

— Да. И от него во время работы исходило ощущение необыкновенного покоя, — подтверждает собеседник.

Л. В. Косматов вспоминает, как Щукин рассказывал, что часто уходил из дома и бродил по улицам, вырабатывая походку и жесты для образа. Бывало так, что прохожие останавливались и с удивлением наблюдали за человеком, чем-то занятым наедине с

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова

самим собой. А Щукин продолжал свое и следил за ними: какое впечатление произведут его движения на незнакомых, случайных людей. С этой же целью он иногда вступал в беседу со встречными, проверяя их непосредственную реакцию на тот образ, который он в эти минуты нес.

Борис Васильевич охотно делился своим опытом и помогал молодым киноактерам, но главным образом учился и учился сам.

После окончания Летчиков Щукин между прочим писал, обращаясь к участникам создания фильма.

«Мне хотелось... со всей группой возможно скорее понять специфику мастерства актеров экрана и с этих позиций вступить с самим собой в борьбу для смягчения театрального мастерства, преодоления собственных недостатков и приобретения новых ценностей, одинаково необходимых и в кино и в театре. Так я работал и учился... Нежный любовный привет и благодарность Райзману и Косматову за долготерпение к дебютанту».

— Ни с кем не приходилось работать с такой радостью, как с этим дебютантом, — говорит Косматов. — Это был человек и художник кристальной чистоты, изумительно одаренный, умный и тонкий.

◇

Михайлов в начале фильма — студент.

— Как это я буду в кино молодого играть?.. Нет, это невозможно! — отказывался Щукин, когда сейчас же после Рогачева в Летчиках режиссер В. П. Строева просила его прочесть только что законченный сценарий Поколение победителей.

Мысль, что его лицо может выглядеть на экране молодым, показалась ему невероятной. Но образ Михайлова увлек Щукина.

Бориса Васильевича уже давно привлекали характеры большевиков, людей, глубоко сросшихся с жизнью народа. В Поколении победителей было для Щукина новое—Михайлов подпольщик, партийный работник-профессионал. Втайне Щукин уже тогда пристально изучал черты характера В. И. Ленина и их внешнее выражение в жесте, мимике, речи.

Артист решился.

— Дальше были два дня совершенно головокружительных, — вспоминает В. П. Строева.—Щукин с театром имени Е. Вахтангова уезжал в поездку. Беседы об образе, обсуждение сценария, необходимая подготовка начались с поистине «кинематографической» быстротой. В последние минуты перед отправлением поезда на вокзале были сняты мерки для парика и костюмов Бориса Васильевича.

Сейчас же после его возвращения в Москву также наспех были сделаны пробы грима. А в конце августа, уже перед самыми съемками, Щукин встретился в Ленинграде с Н. П. Хмелевым, своим ближайшим партнером по фильму. Отвергнув несколько проб, Ермолов, постоянный и единственный гример Щукина в кино, добился хороших результатов.

Репетиций не было. Но неожиданно помогла плохая погода. Каждый день вынужденной отмены натурных съемок В. П. Строева старалась использовать для бесед с артистами. Людям театра, воспитанным школой К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, справедливо казались дикими такие условия работы, когда нет времени для вдумчивых репетиций. Но в те годы кинорежиссер нередко мог

только мечтать, как о великом счастьи, о сколько-нибудь планомерном репетиционном периоде перед съемками.

Под шум дождя в гостинице «Астория» состоялась первая большая беседа об образах Михайлова и Светлова, которого играл Н. П. Хмелев. Режиссер вместе с актерами тут же разыгрывал импровизационные этюды. Искали общения между Михайловым и Светловым, нащупывалась форма их отношений; попутно артисты, которые никогда не встречались на сцене, впервые находили взаимное понимание и общий художественный язык в эскизных набросках будущих сцен фильма. Мудрено ли, что при таких темпах разговор сразу шел об интонациях, движениях, особенностях речи, о выражении глаз, улыбке, чуть уловимом характерном повороте головы и т. д., словом, обо всем, что должно было осветить внутреннюю жизнь этих двух студентов. Удачно найденное в импровизации, тут же закреплялось, остальное должно было притти потом, также в импровизации. Актерам заранее была ясна, собственно говоря, только общая идея образа и его основные характерные черты. Режиссер видел больше, но найти всему конкретную форму можно было только общими усилиями уже в процессе съемки. Накануне успели сделать только «пробег по образу»...

Наши фильмы — это почти всегда только искусство художественной импровизации... Так по крайней мере было в совсем еще недавнем прошлом.

Но известно, что... хорошая импровизация тоже должна быть основательно подготовлена.

В 1936 году Щукин, подводя итоги своей работы в кино до создания образа Ленина, говорил мне, подавляя и все же не умея скрыть горечь и гнев на кинематографические порядки того времени:

— Я думаю, что технику кино надо довести до такого совершенства, чтобы она нам не диктовала, а она пока все время диктует; живой человек, актер, приспосабливается к несовершенной технике. И затем: — Я считаю, что в кино надо садиться за стол перед съемкой каждого нового куска. Сколько времени будут сидеть актеры за столом, — вопрос другой: может быть три, может быть пять часов, но они непременно должны сесть за стол. Я бы считал, что накануне, за два дня до съемки, надо приготовиться к новой сцене. Решать сцену только во время съемок — очень трудно.

Надо помнить, что это говорил человек, который очень любил импровизировать (чего не умеют делать многие другие актеры). Это говорил тот, кто настаивал, чтобы съемки делались и во время репетиций, так как первое исполнение у актера часто имеет неповторимую яркость, свежесть, непосредственность. Требование Щукина о необходимости серьезной подготовки к импровизации должно быть особенно убедительно.

— Уже в первых этюдах к роли, — рассказывает Строева, — Щукин умел доносить глубокую мысль. Иногда казалось, что его своеобразная манера говорить незавершенными и как будто даже неправильно (т. е. не «гладко») построенными фразами помогает ему выразить мысль наиболее полно, ясно и точно. Это передавало глубину чувств.

— Глубину чувств в их индивидуальном выражении?..

— Да, это так... Первые съемки в Летнем саду и на улицах Ленинграда прошли заразительно весело, на юном, молодом задоре. Борис Васильевич говорил, что ему приятно начинать именно с этих сцен потому, что он успел полюбить этот город, его улицы, старинное здание университета. В подтексте мы искали выражения большой дружбы, большой теплоты и понимания друг друга у студентов-революционеров. То дождь, то солнце гоняли нас то и дело с места на место, мы ловили для съемки каждый момент. Щукин был очень

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Н. Хмелев в роли Светлова и нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. В. Щукин в роли В. И. Ленина и арт. С. Гольштаб в роли И. В. Сталина

оживлен и непосредственен. Его Михайлов был так искренне смущен — артист глубоко жил в образе — в лирических сценах с К. Тарасовой. Он жалел, что нельзя было записывать одновременно звук, и я очень пожалела об этом в дальнейшем.

Борис Васильевич мог быть блестящим импровизатором. Он был необыкновенным шутником,—продолжает В. П. Строева.—У него легко рождалось нужное слово. Но все же он работал мучительно трудно, потому что хотел найти самое лучшее слово, жест, движение, интонацию, и напряженно искал их. Это был труд большого таланта. Некоторые трудятся от бедности. Щукин трудился от богатства. Найдя хорошее, он искал совершенного.

И особенно трудно приходилось ему в наших производственных условиях. Приходилось часто прерывать то эмоциональное состояние, в которое приходил Щукин, живя в образе. То нужно перекомпоновать композицию кадра, то у самого Щукина в увлечении игры вдруг морщится лоб или приоткрывается рот (это, оказалось, у него привычкой, на сцене театра это было не очень заметно, но, увидев себя в кино, Борис Васильевич очень с этим боролся и просил останавливать его, когда это нарушало цельность образа. Среди фотографий, сделанных во время съемок нашей картины, есть ряд таких, которые им и мною были, поэтому, решительно забракованы). Наконец, всевозможные наши кинематографические требования и неполадки... Только М. Ромму впоследствии удалось создать для Щукина лучшие условия на съемках.

Культурной обстановки не было. Техника хромала. В павильонах — шум. Микрофоны только осваивались. Актерам приходилось говорить громче, чем они хотели. Все это было очень мучительно для Щукина, мастера тончайших нюансов. Кроме того наш фильм был первым, фонограмма которого потом целиком перезаписывалась, а тогда это было очень сложно. Запись на одну пленку вместе разговора, песен, музыки и шумов еще не давала хороших результатов, как теперь. Все это, конечно, отражалось на качестве фильма. Об этом знал и Борис Васильевич, и это угнетало его, как и всех нас.

Поразительной была его верность внутреннему состоянию в образе,— продолжает вспоминать Вера Павловна,—его раскрытие образа всегда было глубже того, что давал ему автор. Авторы всегда были ниже и беднее того, что делал в созданных им образах Щукин. Но он принадлежал к актерам, всегда недовольным собой. Был пионером в создании на сцене и в кино художественных образов большевиков. Искал он в них прежде всего огромной человеческой простоты в общении с окружающими людьми, больше всего боялся «голубой» краски и котурн. Был необыкновенно правдив и все же всегда был неудовлетворен сделанным.

Текст речи Михайлова на заседании первого московского совета рабочих депутатов не удовлетворял нас до

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и арт. Н. Охлопков в роли рабочего Василия

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм.

На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и нар. арт. респ. Н. Черкасов в роли А. М. Горького

последнего дня. Окончательно он был найден в коллективе за полчаса до съемки. Над текстом фильма мы вообще работали очень много и упорно. Но Борис Васильевич произносил все слова так, как будто и для нас они рождались в первый раз, с их эмоциональной и смысловой свежестью и силой.

Все сцены мы снимали «немым» аппаратом, а потом уже в самом конце работы озвучивали фильм. Щукину было чрезвычайно трудно «наговаривать» фонограмму, глядя в это время на свое изображение на экране. Тогда мы придумали такой прием. Пропускали перед Борисом Васильевичем на экране несколько раз одну сцену, затем оставляли его в полной темноте, и он на память заново проигрывал всю сцену, а через микрофон шла запись его речи. Совпадение получалось почти полное. А, главное, речь шла не от подражания изображению, а от естественного вновь вызванного внутреннего состояния актера в образе, и все интонации были живыми, искренними.

Когда он работал над сценами в сибирской ссылке, он искал такого состояния, которое должно было, по его мысли, быть у Ленина, глубоко, с «шекспировскими» чувствами переживавшего свой идейный разрыв с Плехановым. Вообще образ Ленина был для Щукина постоянным ориентиром в создании образов большевиков еще задолго до того, как он подошел вплотную к воплощению роли самого Ленина.

Мы мечтали с ним сделать после Поколения победителей вторую серию: Люди наших дней. Борис Васильевич фантазировал. Ему виделся Михайлов, который уже привык ездить на машине, но восторженно, как ребенок, катается в метро. А когда попадает в рабочий квартал, там все оказывается ему знакомым, почти каждого он знает по имени. Он ввязывается играть в городки и искренне огорчается, когда его постигают неудачи, радуется удачам.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: сцена покушения на В. И. Ленина (нар. арт. СССР Б. Щукин) на заводе б. Михельсона

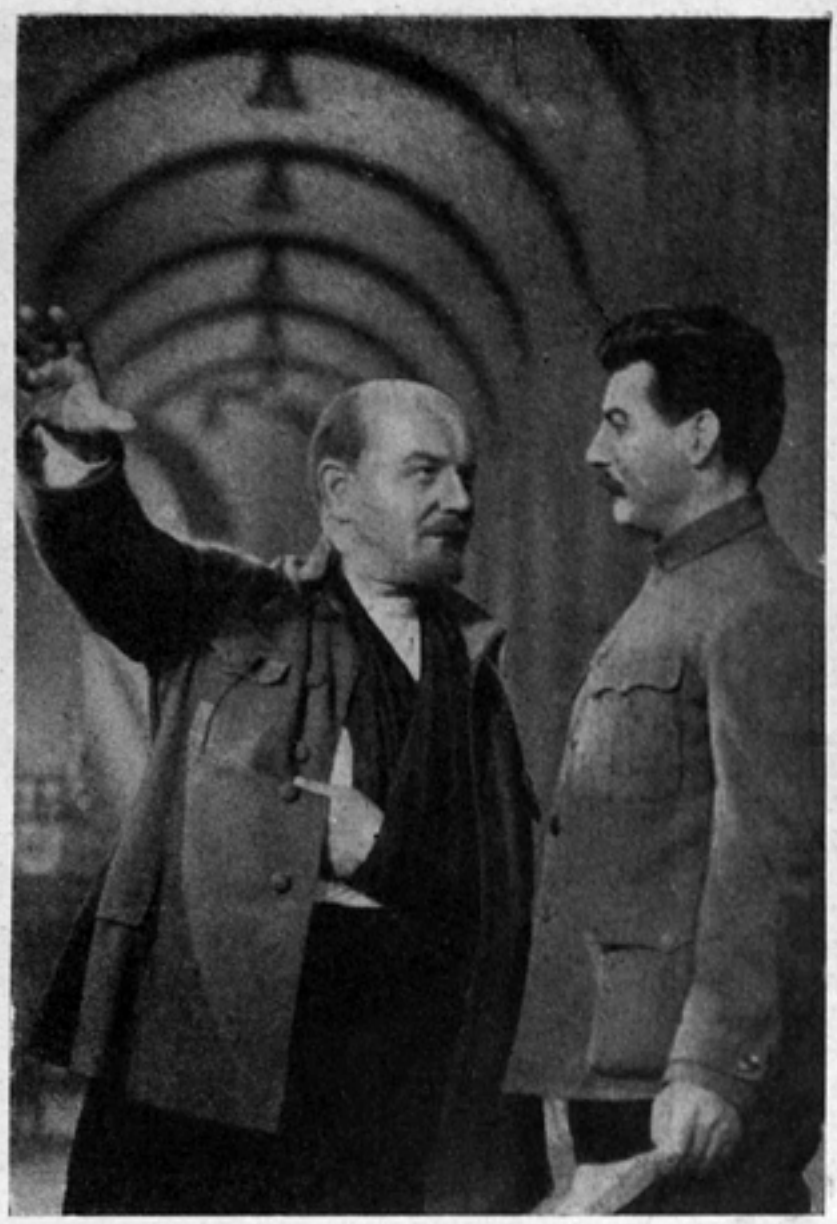
Он умел мечтать — всегда творчески, всегда интересно. У него были замечательные мысли об искусстве.

Последний раз я беседовала с ним в санатории в Барвихе уже после окончания второго фильма М. И. Ромма Ленин в 1918 году. Щукин лежал в постели, но был необыкновенно бодр, ярок, бесконечно много шутил, острил, смеялся. Говорил, что теперь уже никогда не морщит лоб... Я приехала после просмотра «Горе от ума» в МХАТ. Разговор невольно зашел о Чацком. Борис Васильевич говорил, что образ Чацкого по существу еще совсем не раскрыт на русской сцене, что великолепную веселую иронию Чацкого неверно превращают в трагический сарказм и в ложную патетику. Утверждал, что в итоге получается не Чацкий, не русский человек. Лежа в постели, прочитал монолог Чацкого с веселым пушкинским юмором. Говорил: этим юмором была заражена эпоха.

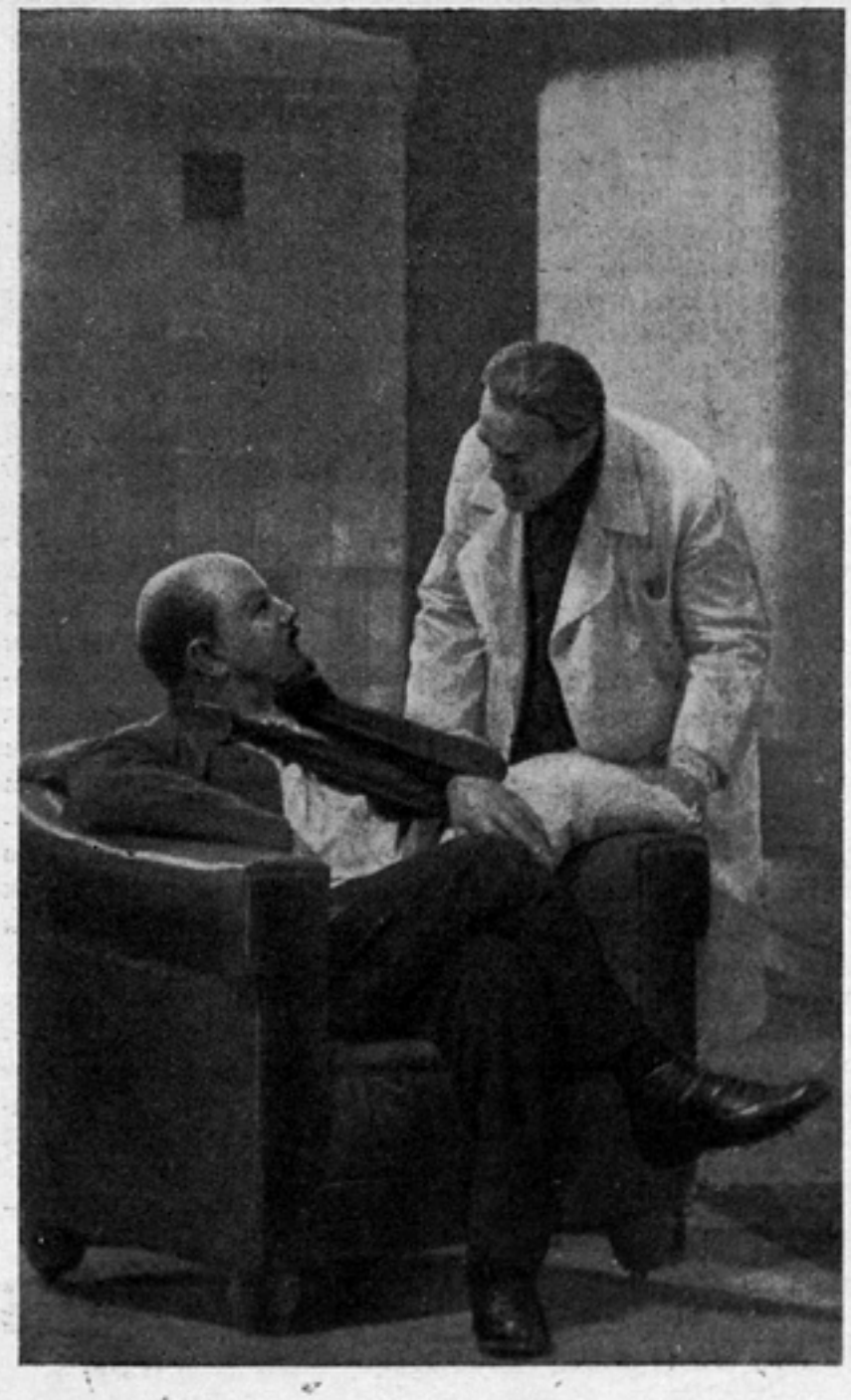
— О каких ролях для себя мечтал он тогда?

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм.



На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и арт. М. Геловани в роли И. В. Сталина



«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм.

На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и засл. арт. респ. И. Толчанов в роли врача

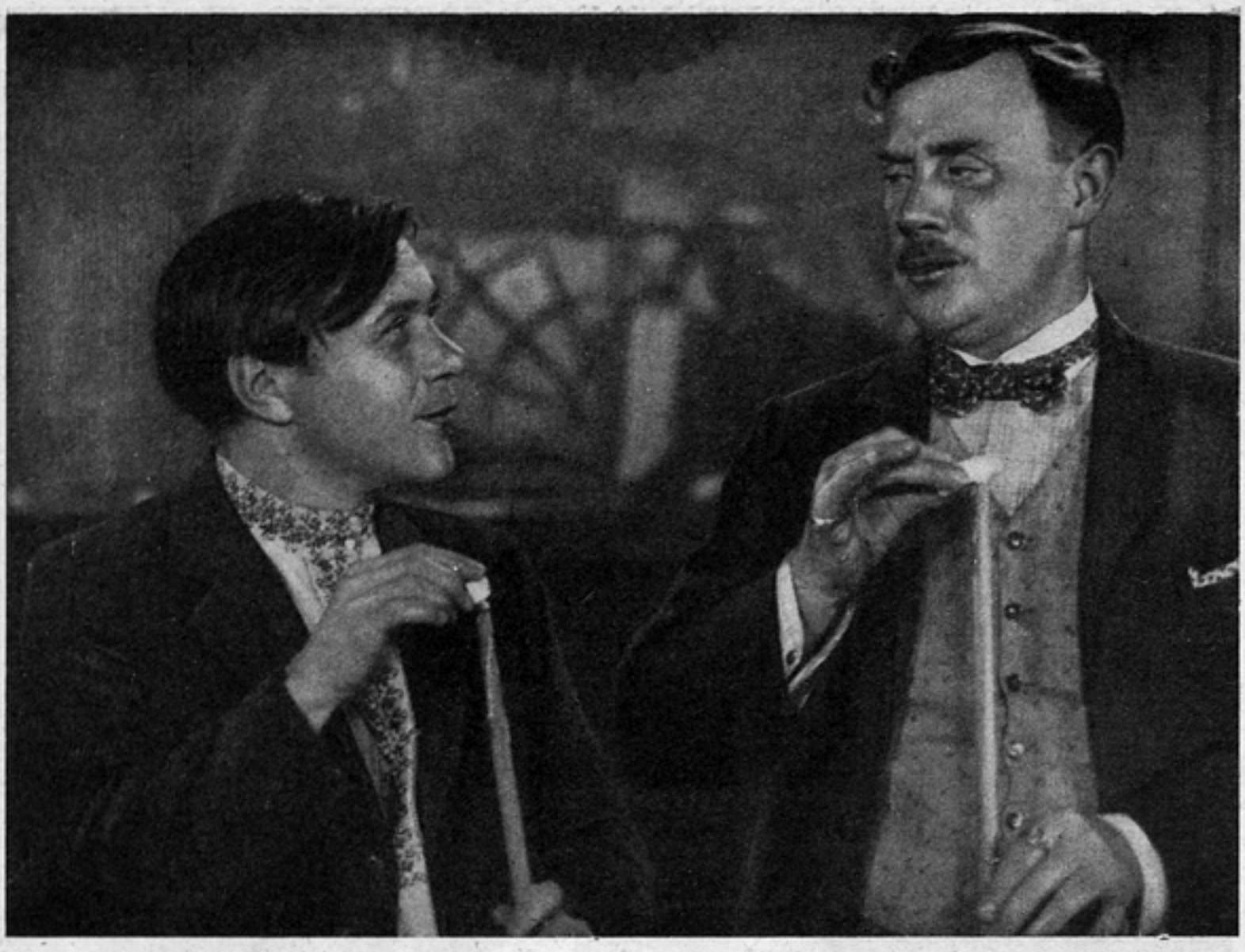
— Очень сожалел о том, что он лыс и толст и не может сыграть Чацкого. Речь его искрилась шутками, сравнениями, образами. Он спрашивал: а как вам кажется, — что я должен был бы сыграть? Я и раньше не раз говорила ему, что напрасно он думает, что он холодный актер. На сцене ему надо сыграть Отелло и Фальстафа. Мы заговорили об этих образах, и Борис Васильевич сознался, что сыграть Отелло он мечтает всю жизнь. Отелло — это праздник человеческого чувства. Не надо играть ревность. Отелло — это не ревность.

Но наша беседа все время возвращалась к образу Ленина. Я делилась своими впечатлениями, говорила о большом шаге вперед, который Щукин сделал как художник во втором фильме М. Ромма о Ленине.

Щукин сказал задумчиво:

— Вот теперь, мне кажется, я мог бы начать играть Ленина. Сколько еще не раскрыто в этом образе!.. Какая великолепная, например, тема: последние двадцать дней работы Ленина на посту председателя Совнаркома...

Об этом замысле я подробней узнал позже.



Эксцентризм и эксцентрика

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Е. Добин

ЭВОЛЮЦИЯ ЭКСЦЕНТРИКИ у КОЗИНЦЕВА и ТРАУБЕРГА

В те годы, когда создавались первые фэксовские картины, Чаплин сам еще не предполагал, что эксцентрический трюк может быть выразителем глубокой правды о противоречиях реального мира.

«Фэксы» же были тогда целиком в плену у «эксцентризма». Ценным и интересным для них представлялся лишь трюк, неожиданное и невероятное сцепление действий и поступков. Кинематограф с его съемочными фокусами, с волшебными свойствами съемочного аппарата представлялся им обетованной землей эксцентризма. В кинематографе можно было легко создать чудесный мир, заполненный необыкновеннейшими событиями, — мир, где господствуют острота, выдумка, каламбур, где все подвластно фантазии и произволу художника. В кинематографе можно было, казалось, целиком реализовать выдвинутую фэксами программу эксцентризма, в котором были прославлены неожиданность и поразительность.

Естественно, что в Похождениях Октябрины и Мишке против Юденича Козинцев и Трауберг пошли прежде всего по линии «условной» эксцентрики, применяя съемочный трюк как главный художественный прием.

В Похождениях Октябрины огромная несгораемая касса двигалась по панели, повинуясь действию магнита, который держали в руках злодеи, затем касса лихо вскакивала на вышку Исаакиевского собора. Пивная бутылка устремлялась из-за границы в ленинградскую пивную, оттуда вылезал некий диверсант «Кулидж Керзонович Пуанкарэ». Диверсант и его союзник нэпман забрасывали с крыши веревку на аэроплан и по ней благополучно туда добирались. Герои поминутно прыгали вверх, ставя головокружительные рекорды: если милиционер вскакивал на крышу трамвая, то Октябрина прыгала на четвертый этаж в окно нэпманской квартиры, она же выскакивала из Невы на солидную высоту и хваталась за кран.

В Похождениях Октябрины мы находим также условные трюки-«шутки», трюки-«каламбуры», основанные на материализации словесной метафоры. Диверсант и нэпман закусывают колбасой, сидя на трамвайной «колбасе» (соответствующая надпись). Кулидж Керзонович Пу-

---

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Максима и засл. арт. респ. М. Жаров в роли Дымбы

анкарэ, вылезавший из бутылки, — зрительное воплощение традиционного метафорического образа «духа, спрятанного в сосуде». Условная игровая природа этих трюков всячески акцентирована.

Похождения Октябрины — перенесение на экран цирковой клоунады со всеми ее характерными чертами, гримасами, клоунскими ужимками и т. д.

Еще в большей мере относится это к картине Машка против Юденича. Реальный фон, который создавали улицы Ленинграда в Похождениях Октябрины, начисто отсутствовал. Вводная мотивировка «сна» позволяла построить совершенно условную цирковую пантомиму.

Штаб Юденича был изображен в виде длинного забора, на котором для ясности было написано: «Штаб Юденича». Сигнал тревоги давался дерганием ручки от уборной. Юденич был показан цирковым «рыжим» с накладными «чаплинскими» усиками. Он приговаривает попавшего к нему в плен юного газетчика Мишку к смерти и сажает его на съедение в клетку с медведем. Но медведь оказывается «ученым», цирковым и становится другом и союзником юного Мишки. При помощи медведя Мишка нападает на Юденича, напяливает на себя его мундир, нацепляет его усики, а всех входящих к генералу медведь бьет по голове. В лагере Юденича начинается дьявольская суматоха: все скачут чехардой через фотографа и журналиста (приближенных Юденича) и, для чего-то бешено повертевшись на турникете, устремляются в погоню за Мишкой.

Что же получилось? В какой мере оказалось правомерным перенесение на экран системы условных цирковых трюков, рассчитанных на арену, на игру «обнажением приема»? Результат оказался не совсем удачным: перенесенные на экран трюки и приемы эти оказались скорее забавными, чем смешными. Причина заключалась в подмене эксцентрики — клоунадой.

Дело в том, что эксцентрический трюк не совсем то, а иногда и совсем не то, что трюк цирковой. Природа клоунады условна, а эксцентрический трюк, как это ни покажется парадоксальным, если и допускает условность, то лишь в некоторой дозе. Комизм эксцентриады рождается на стыке между обычным и сдвигом от этого обычного. Несоответствие между обыкновенным и неожиданным, общепринятым и «алогичным», нормой и ее нарушением создает комический эффект эксцентрического трюка. Эксцентриада требует, чтобы предварительно был развернут ряд обычных вещей, ряд явлений и поступков, еще ничем не поражающих. Контраст оттеняет внезапность сдвига, появление неожиданных результатов и поступков. Эксцентрическое врывается в привычную знакомую связь явлений — на этом основан его эффект.

Например:

> Автомобиль врезался в дом, захватил стол, за которым ел мальчик. Тот бежит за автомобилем, завтракая на ходу. Стол опустился, мальчик быстро приставил стул и спокойно ест.

В чем заключен здесь эксцентрико-комический эффект? В автомобиле ли, въехавшем в дом и зацепившем стол, т. е. в необычайном? Конечно, нет. Комичен мальчик, продолжающий спокойно есть в необычных условиях, т. е. контраст между обычным и необычайным, комична алогичность автоматического продолжения обычного поведения в экстраординарных условиях. Без обыкновенного хода вещей, в котором возникает неожиданное смещение, эксцентрический эффект немыслим.

Еще показательнее следующий пример:

> Злодеи стреляют и бегут вдоль дома. Твид сгибает ружье. Пуля летит кругом, попадает в злодея, в других людей, возвращается к Твиду в ствол ружья.

Как видим, трюк этот условен как будто целиком. Нарушены все естественные закономерности (пуля, летящая по кругу). Попробуем, однако, внимательнее вникнуть в «механизм» этого эксцентрического трюка. В чем «секрет» его комизма? В том, что Твид сгибает ружье, т. е. создает некую будто бы «рациональную» причину для кругового полета пули. Если бы этого поступка не было, ничего комического в трюке не оказалось бы. Теперь же налицо «алогизм», т. е. не бессмысленный, а квази-логический поступок, мнимая логика. Эта смещенная, сдвинутая эксцентрическая логика поведения и вызывает смех.

В первых же картинах фэксов условное решительно преобладало, поступки были сплошь необыкновенны и частью условны. Контраст между обыкновенным и эксцентрическим исчезал. Подчеркнуто условно было все—и персонажи, и поступки, и места действия. В Машка против Юденича — условное, цирковое «представление». В Похождениях Октябрины фон Ленинграда только снят реально. На самом деле он целиком условен. В доме, где управдомом Октябрина, привычное ее местонахождение — кронштейн стены второго этажа, на котором она преспокойно восседает. По двору гуляют «организованные», т. е. по-цирковому выдрессированные животные, двор поливается механизмом, управляемым при помощи пишущей машинки. По улицам шествуют пивные бутылки и несгораемые кассы.

Именно отсутствие элемента обычного, каждодневного, разрушало эксцентрику, расшатывало комизм трюка, задуманного как эксцентрический. Это — не парадокс.

В Похождениях Октябрины есть такой эпизод: нэпман, перед тем как покончить с собою, бреется. Это — эксцентрика: несоответствие обычнейшего поступка (бритье) и столь экстраординарного момента. В первых двух картинах фэксов, прошедших под знаком эксцентризма, подобной (смысловой) эксцентрики было очень мало. Это являлось их недостатком, их слабостью. Мир чудесных и необыкновенных вещей, калейдоскоп ярких, искрящихся всеми цветами радуги предметов и явлений неожиданно оказался не очень смешным.

После Похождений Октябрины и Мишка против Юденича комический элемент надолго исчез почти целиком из картин Козинцева и Трауберга. Началась полоса мелодраматизма (с различными вариациями), которая охватила почти весь период от Чортова колеса до Одной включительно. Этот период прошел главным образом под знаком романтической гиперболы и романтического контраста. Козинцев и Трауберг продолжали вплоть до Одной отталкиваться от реалистической поэтики обычного. И только в реалистической трилогии о Максиме у Козинцева и Трауберга появился полнозвучный, красочный и глубоко привлекательный юмор. Режиссеры впервые показали себя блестящими мастерами комического. Чрезвычайно любопытно, что в трилогии возродилось и приобрело полноценную художественную жизнь кое-что из их старого эксцентрического багажа. Разумеется, это уже не был прежний эксцентризм, построенный на условностях и клоунаде. Но это и не была та эксцентрика «чистого» вида, которая достигла своего высшего выражения у Чаплина.

Эксцентрика Чаплина основана на образе эксцентрического героя. Тема Чаплина, его трагикомической эпопеи — это тема человека, неприспособленного к нормам жизни капиталистического строя. Цепь эксцент-

рических трюков—для Чаплина художественно-необходимая форма, в которой раскрывается неприспособленность смешного человечка с усиками и в котелке, алогическое несовпадение его представлений с общепринятыми, алогическое несоответствие его поступков волчьим законам окружающего мира. Алогическое нарушение норм — источник комизма чаплинских фильмов; «ненормальность», бесчеловечие этих норм — источник их трагизма. Вне образа эксцентрического, неприспособленного героя рушится эксцентрика как художественная система, гармонично и сильно воплощенная в чаплинских картинах.

Между тем, по ряду вполне объяснимых и закономерных причин в советском киноискусстве не обрели жизни ни образ трагически неприспособленного маленького человека, ни чисто комический образ неудачника, действующего невпопад (типа Гарольда Ллойда).

В трилогии о Максиме эксцентрика предстает не как замкнутая в особом жанре система специфических приемов, а как равноправный и органический элемент реалистической драматургии. Это эксцентрика видоизмененная.

Изменение коснулось прежде всего самой «структуры» трюка. Мы имеем в виду резко очерченные границы начала и конца трюка, точно обозначенный момент неожиданного «сдвига», законченность «анекдота». Такого рода «трюков» в трилогии о Максиме не найти, но если внимательно присмотреться к щедро рассыпанным в трилогии элементам комического, во многих случаях легко обнаружить их эксцентрическую природу.

Пусть это не эксцентрика в строгом смысле слова, пусть уместнее говорить здесь о художественном приеме, граничащем с эксцентрикой, связанном с ней. И все же установление этой связи исключительно важно для понимания своеобразных особенностей реалистического стиля трилогии. Конструктивные приемы, примененные в трилогии Козинцевым и Траубергом, носили на себе ярко индивидуальную печать. Художественные средства, близкие к сфере эксцентрики, играли в трилогии далеко не последнюю роль.

Важны здесь обе стороны явления: с одной стороны, близость к эксцентрике примененных в трилогии художественных средств, с другой стороны, внутренняя трансформация, которой подверглась эксцентрика, став органическим элементом реалистической ткани трилогии.

Возьмем, например, эпизод из Юности Максима, после выхода Максима из тюрьмы. Дачный пейзаж: лесок, лужайка, речка. Лежа в гамаке, наслаждается природой дачник, окруженный домочадцами. Затем мы видим Максима, лежащего на берегу речки и поющего залихватскую песенку «Люблю я летом с удочкой над берегом сидеть, бутылку водки с рюмочкой в запас с собой иметь». Действительно, возле Максима и водочка, и рюмочка. Смысл происходящего перед нами совершенно ясен: после тяжелых дней тюрьмы жизнерадостный, веселый, неунывающий Максим позволил себе развлечься часок на лоне природы. Оказывается, совсем не то. Водочка с закуской— вовсе не атрибуты беззаботного времяпрепровождения: они служат маскировкой подпольного собрания. Под прикрытием этих невинных предметов Максиму удобнее исполнять конспиративное поручение, данное ему большевистским комитетом: указывать участникам собрания его место.

Здесь вещи — а это излюбленный прием эксцентрики— фигурируют в несвойственной им функции. Аналогичные эпизоды находим и в Возвращении Максима. Гитара в руках Максима является то орудием конспирации, то становится неожиданным «помощником» Максима в полемической схватке с меньшевиком. Игра на биллиарде неожиданно служит целям организационно-партийной деятельности большевика Максима: на один момент игра на биллиарде сделалась в его руках способом добывания важных сведений о военном заказе. Биллиардное поле, на котором сражаются Максим с «королем санкт-петербургского биллиарда» Платоном Дымбой, превратилось в форменное поле битвы за цели, имеющие немаловажное политическое значение.

Близость этих эпизодов к эксцентрике не подлежит сомнению. Смещение общепринятых представлений о назначении предметов, об их свойствах, нарушение обычной нормы связи вещей и явлений, комический характер этого нарушения — все здесь налицо. Есть и неожиданное использование предметов в необычной для них роли. Отсутствует только одно: трюковой «удар» в смысле точно фиксированной точки неожиданного поворота.

Еще важнее следующая особенность этих эпизодов. «Эксцентрика вещей», употребление их в обычно несвойственной им роли кроется здесь не в алогизме поступков героя. Этим она отличается от чаплинской эксцентрики вещей, корень которой в неприспособленности Чарли к окружающему миру. То, что вещи играют в руках Максима необычную роль, — у Максима сознательный прием, проявление тонкого и изобретательного ума. Подобно чаплинским картинам, эксцентрика вещей связана с характером героя, но н е т а к, как у Чаплина. В этой эксцентрике перед зрителем вырисовывается хитреца, сметка внешне простодушного Максима, находящего неожиданные фортели, чтобы провести врагов.

Где же здесь эксцентрика, — спросит читатель, — раз тут нет алогизма? В неожиданном д л я з р и т е л я смещении обычной связи явлений, — ответим мы. В данном случае эксцентрика того типа, как в эпизоде с человеком (см. статью первую), спина которого очевиднейшим образом тряслась от рыданий, а на деле, как оказалось, он встряхивал бутылку.

В данном эпизоде нам сперва кажется, что Максим попросту загулял, а на деле он ревностно исполняет трудную и почетную партийную обязанность.

Эксцентрика заключена здесь не в игре актера, а в конструкции эпизода, в последовательности, с какой режиссеры воспроизводят перед нами различные стороны явления. Сначала оно показано с поверхностной, кажущейся стороны, затем дается действительный его смысл.

Само собой разумеется, что выбор Козинцевым и Траубергом таких эпизодов далеко не случаен. Подпольную деятельность большевиков, как и любую другую «часть» реального мира, можно изображать по-разному. И не в том дело, что варианты могут быть более высокого и более низкого типа, более правдиво и менее правдиво отражающие действительность.

Легко можно представить себе правдивое и глубокое изображение большевистского подполья, в котором не будет и следа эксцентрики вышеуказанного типа, предметы не будут фигурировать в необычном обличии и в неожиданно комической форме.

Возможна, например, такая редакция эпизода. Соблюдая наибольшую осторожность, Максим идет по улице. Он оглядывается, останавливается у зеркальных витрин, чтобы убедиться, что за ним никто не следит, вскакивает и выскакивает на ходу с трамвая, углубляется в проходные дворы и т. д. Несомненно, такой эпизод правдиво и убедительно нарисует поведение подпольщика-революционера. Но в таком эпизоде не будет н е о ж и д а н н о с т и — зрителю будет с самого начала ясно, что Максим спешит на подпольное собрание.

«ЮНОСТЬ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Максима

Козинцеву и Траубергу прием неожиданности важен был для изображения большевистского подполья. Преодоление шаблона и штампов, налипших на изображение подполья, Козинцев и Трауберг искали, в частности, на пути трансформированной эксцентрики. И это показательно для их художественного мышления.

В поисках выразительного Козинцев и Трауберг на всем протяжении своего творческого пути тяготели к необычному. Эксцентрическая условность в Похождениях Октябрины и Мишка против Юденича, экзотический быт в Чортовом колесе, фантастика Шинели, авантюрность СВД, гиперболизм Нового Вавилона — в этих различных формах проявилось то же романтическое отталкивание от житейского и обыкновенного материала. Трилогия о Максиме знаменует поворот величайшей принципиальной важности в творчестве Козинцева и Трауберга — поворот к реализму. При этом прежние вкусы и стремления Козинцева и Трауберга, прежние стилевые «ориентиры» не исчезли начисто: они лишь видоизменились. И сейчас для Козинцева и Трауберга нетерпим безличный «ровный» натуралистический рисунок, они избегают обыденности, как фактуры художественного произведения. И сейчас они ищут необычного. Но они ищут его в обычном, вот что очень важно. Они апеллируют к характерным изгибам и необычным сочетаниям явлений в реальном историческом материале, детально и добросовестно изученном. Красочная, богатая любопытнейшими неожиданными эпизодами история большевистского подполья позволяла им художественно правдиво использовать эксцентрику, как одну из форм ярко своеобразного и по-своему выразительного воплощения данной темы.

В свете исторических фактов эпизод с Максимом на берегу реки был не менее характерным, не менее типичным, чем вариант, который мы наметили выше. И вариант с неожиданным поворотом, с эксцентрическим смещением обычных представлений о связи вещей больше «устраивал» Козинцева и Трауберга.

Как в эпизоде с Максимом на берегу реки, так и в эпизоде с биллиардом эксцентрический эффект двойной: неожиданность здесь не только от необычного употребления вещей, но и психологического порядка. Физиономия Максима кажется до того простодушной, что мы в первый момент склонны наивно поверить и в водочку, и в закуску, и в беззаботную песню «Люблю я летом с удочкой», в гитару и «очаровательные очи». Точно так же обманывает нас предельно наивное выражение лица Максима, когда он осмеливается состязаться с «самим» королем санкт-петербургского биллиарда. Глядя на его неуклюжую и неловкую манеру мелить кий, видя, как он подобострастно копирует движения Дымбы, наблюдая его первые беспомощные удары, мы ни на минуту не сомневаемся, что Максим понятия не имеет о биллиарде. Как приятно убедиться в своей ошибке и увидеть не только, что Максим мастерски играет на биллиарде, выигрывая у непобедимого конторщика, но и то, что Максим проницателен, хитер и сумел ловко обвести Дымбу «вокруг пальца», чтобы выведать нужный для большевистской организации секрет с заказом.

Эксцентрический прием помог таким образом не только раскрыть истинные черты Максима, но и заставил нас ощутить их как новые стороны характера Максима, ставшего большевиком; ведь раньше Максим появлялся перед нами действительно юношей беззаботным и незадумывающимся над жизнью. В Максиме на берегу реки с водочкой и закуской, в Максиме с гитарой и «очаровательными очами», мы, казалось, увидели прежнего, так знакомого нам по началу картины, улыбчивого и жизнерадостного паренька, поющего петухом на крыше сарайчика. То, что вещи показаны в необычной функции, отходит здесь на задний план, основной смысл эксцентрического приема — психологичен. Интерес неожиданности не в том, собственно, что водочка и закуска работают как маскировка большевистского подпольного собрания, а в том, что Максим предстает перед нами в новом обличии.

Полнейшая правомерность такого рода эксцентрики (своеобразно, как видим, трансформированной) в реалистической ткани трилогии не вызывает ни малейших сомнений. Нужно воздать должное блеску и изяществу этих сцен. Они лишний раз доказывают, как важно для художника пользоваться своей палитрой, своими красками, своей манерой освещения, видеть мир по-своему.

◇

Для характеристики специфически стилевых «ориентиров» Козинцева и Трауберга очень любопытен также принцип выбора и создания таких персонажей, как Платон Дымба и адвокат в Выборгской стороне. Разумеется, эти персонажи эксцентричны не в такой законченной и «чистой» форме, как Чаплин, Гарольд Ллойд и другие. Их «эксцентрика» не охватывает образа и поведения его целиком. Но печать эксцентрики очень заметна на их облике. Эксцентричны они прежде всего по своему специфическому колориту. Как Дымба, так и адвокат — ближайшие родичи «человека-вопроса» из Чортова колеса, Медокса из СВД. Это — жонглеры, престидижитаторы, фокусники, «эксцентрики по профессии», так сказать. Платон Дымба и адвокат из Выборгской стороны такие же виртуозы фокусничания, один — кием, другой — юридическими аргументами, как Медокс — на ломберном столе, а «человек-вопрос» — на цирковой арене.

Эксцентричность адвоката заключается в том, что под представительной внешностью весьма приличного господина, с золотым пенсне, «интеллигентной» бородкой, солидной шубой, под пышными словами о справедливости, под «идейными», полными «гражданской скорби» возгласами о «жертвах вечерних грядущей анархии», — под тонким сплетением юридических силлогизмов — проглядывает... самый обыкновенный жулик. Этот защитник «справедливости» и «законности» просто-напросто прохвост. Это подчеркивается, в частности, эксцентрической, полной

комизма, сменой манер адвоката. Солидное поигрывание пенсне сменяется вульгарным засучиванием рукавов, развязными «рыночными» жестами, раздеванием и надеванием шубы во время речи.

То же можно сказать и о Дымбе. Шик — и хамство. Изысканным жестом из бокового кармана вынимается платочек, чтобы харкнуть в него. Белая манишка и роскошный галстук, а воблу держит пальцами и хребет ее отдирает зубами.

Очень важно, что этими эксцентрическими черточками характеристика адвоката и Дымбы не исчерпывается. Но эти штрихи — «ядро» образа. Выбор их крайне характерен для творческого «зрения» Козинцева и Трауберга. В этих черточках были найдены остро ощутимые «зерна» персонажей. Они дали толчок к нахождению яркой выпуклости и характерности этих образов, исключительной выразительности деталей, когда поистине каждый жест, движение, взгляд, интонация полны жизни, реалистической плотности и колоритности.

Пожалуй, в наиболее чистом виде эксцентрика фигурирует в думских сценах Возвращения Максима.

Напомним первую сцену. Следуя за Наташей, зритель проникает в величественные залы Государственной Думы — высокого учреждения, где собрались избранные страной люди, чтобы даровать законы и заботиться о ее благе. Вот у колонны стоят два представительных депутата во фраках и белоснежных манишках и оживленно разговаривают. О каких государственных делах идет их речь?

> «Баранину, понимаете, не рубят, а режут. Знаете, кусочками такими, с хрящиками, да! А сама она, изволите ли видеть, сок дает, и вот если это да пирожок с луком, да с петрушкой, да с зеленью...»

Эпизод этот дан на фоне безуспешных попыток депутата большевика Тураева собрать необходимые подписи под запросом об уволенных рабочих. Эксцентричность его в резком и поражающем несоответствии ходячих представлений об «избранниках народа», «законодателях» и низменной мелочностью разговора думских депутатов. Так Козинцев и Трауберг через эксцентрику остро раскрывают одну из черт истинного облика IV Думы, реакционной и антинародной. Другая черта облика черносотенной Думы — ее звериная ненависть к революции, свободе, всему прогрессивному — в аналогичном разговоре двух депутатов с «историческими» именами Маркова II и Пуришкевича (в той же сцене):

> Марков II: Пороть надо!
> Пуришкевич: Пороть!
> Марков II: Пороть всех без разбора!
> Пуришкевич: Пороть! Пороть! Пороть!
> Марков II: Конечно, по закону!
> Пуришкевич: Но пороть!

В каком смысле эпизод этот «эксцентричен»? Только в смысле подчеркнутого несоответствия между неким шаблонным представлением об облеченных доверием народа депутатах и диким каннибальским содержанием их речей. Эксцентрический прием оказался метко действующим средством раскрытия подлинной сущности монархической Государственной думы.

Самый принцип отбора Козинцевым и Траубергом этого характерного, однако, глубоко специфичен. Тогдашняя пора тяжелейшей реакции, тогдашняя правящая клика знала фигуры и другого склада, не похожие на Пуришкевича и Маркова II. Столыпин, покрывший Россию висельницами, заливший ее кровью рабочих и крестьян, не был ни шутом, ни паяцом. Его беспощадность в подавлении революции сочеталась с умом; в столыпинских «реформах», в выходе на хутора, в ставке на крепкого «хозяйственного мужичка» — т. е. на кулака — заключался довольно точный расчет.

Но как объекты эксцентрического изображения в фильме Козинцеву и Траубергу больше «импонировали» Пуришкевич и Марков II. В их воображении возникла блестящая, полная разящей сатирической силы сцена в Думе, где правые устраивают обструкцию депутату большевику Тураеву. Пуришкевич со свистулькой во рту, депутаты-священники, неистово колотящие по пюпитрам, «избранники страны» в роли хулиганов, законодатели, ведущие себя, как уличные скандалисты, — эта эксцентрика прекрасно служила сатирическим целям авторов трилогии.

Для того, кто просматривал стенографические отчеты IV Государственной Думы, абсолютная реалистичность этой сцены не вызывает ни малейших сомнений. Но дело не только в хроникальной достоверности. Нужно еще ответить на вопрос, насколько глубоко эта правда раскрыта средствами эксцентрики. Разумеется, исчерпывающая правда о господствовавшей в царской России реакции не могла быть рассказана в одном-двух эпизодах. И все же правда, глубокая и важная, раскрыта. За небольшими исключениями люди, правившие Россией, были ничтожными, бездарными, мелкими людьми. Царский режим шел навстречу быстрому разложению и гниение его все более и более принимало черты жуткого фарса. Эксцентриада стала неотъемлемой исторической чертой, сопутствовавшей разложению самодержавного режима. Эту действительность как нельзя более правомерно было изображать приемами эксцентрики.

Аналогичные приемы были применены Козинцевым и Траубергом в Выборгской стороне опять-таки для достижения резкости и подчеркнутости сатирического рисунка. В сцене анархистского шествия «р-революционные» лозунги на черных флагах сочетались с пошлой уличной песенкой «цыпленок жареный, цыпленок вареный»; убеленного сединами старца, на вид заслуженного ветерана революции, вели под руку развязные толстомордые гимназисты; рядом с анархистским агитатором в крылатке, с горящими глазами призывавшим толпу «творить анархию», восседала девица, вид и манеры которой не оставляли сомнения насчет ее действительной профессии.

Новые эксцентрические краски появились у «короля санкт-петербургского биллиарда» Платона Дымбы, ставшего «свободным анархистом». «Бей буржуев проклятых, осени себя крестным знаменем, православный народ» — так противоестественно сочеталась привычная для Дымбы черносотенная формула с нахватанным им революционным лозунгом.

◇

Работая над трилогией о Максиме, Козинцев и Трауберг пришли к очень важному выводу: не всякий элемент действительности можно художественно воплотить средствами эксцентрики. Но там, где сама действительность, так сказать, «эксцентрична», эксцентрика может явиться поразительно свежим и выразительным средством реалистического искусства. Козинцев и Трауберг ревностно искали в материале собственные отправные точки для воплощения их на экране в эксцентрических формах. И там, где в «руде» материала они нападали на эксцентрическую «жилу», их сатирический талант, их острый юмор расцветали многоцветно и живо. Трансформированная эксцентрика вносила ярко своеобразные краски в ткань картины и становилась равноправным и органичным элементом высокого подлинно реалистического искусства.

Эдуард Тиссэ

Мих. Каплан

Когда пытаешься хотя бы бегло охватить взглядом глубокое развитие изобразительного мастерства советской кинематографии в лице его отдельных, наиболее выдающихся представителей, одним из первых встает в сознании образ художника оператора Эдуарда Тиссэ.

Имя этого человека известно еще с первых лет, даже месяцев, советской кинематографии; его неуклюжий старый киноаппарат — «верблюд» Патэ — видели на полях сражений героические бойцы Первой конной армии, и его первые кинодокументы наряду с хроникальными кусками Новицкого, Гибера и Лемберга воспринимались как некое откровение; имя этого человека встречается уже в период создания первых художественных картин. Каждой своей новой работой утверждал Эдуард Тиссэ непреоборимую логику движения вперед в операторском искусстве, пронеся ее сквозь два десятилетия существования советского кинематографа.

◇

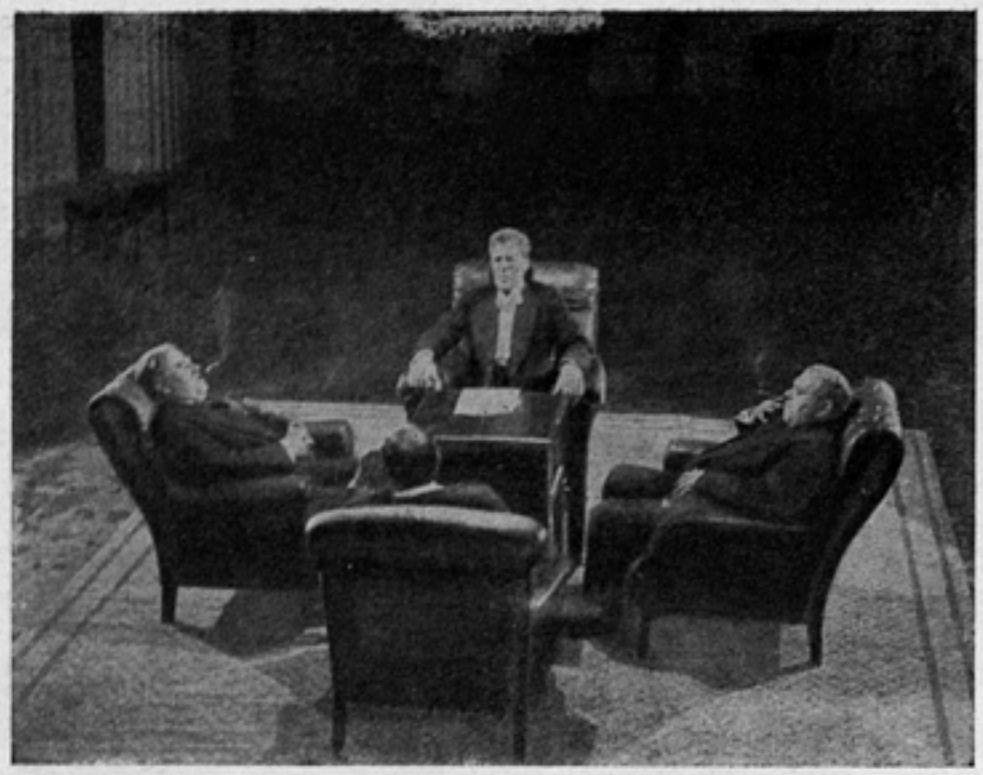
Пятнадцать лет Эдуард Тиссэ работает в группе С. М. Эйзенштейна и с Эйзенштейном. Это определяет главные особенности его творчества. Громадная сила мысли С. Эйзенштейна, своеобразие его художественного дарования не могли не оказать самого глубокого влияния на работу Тиссэ. С первых же лет совместной работы Эйзенштейн захватывает своего молодого оператора необузданным темпераментом; его неожиданные, порой спорные, но всегда яркие идеи зачаровывают и покоряют Эдуарда Тиссэ.

Просматривая фильмы, созданные этими мастерами, во многом угадываешь непререкаемую волю режиссера-новатора; стремительный разворот действия в Стачке и Броненосце «Потемкине», новизна художественных приемов, логика и ясность их монтажного строя вызваны к жизни этой волей, отрицающей обветшалые традиции старого кино; отражением этой воли являются шаткие построения Октября и Старого и нового, рассыпавшиеся во втором фильме в прах от соприкосновения с действительностью; наконец, именно эта художественная воля привела к тому, что в Александре Невском события далекой старины звучат ярко и убедительно, так как все основание фильма построено на непоколебимо реалистическом фундаменте.

После всего этого кажется, что индивидуальность оператора художника, стоящего рядом с замечательным режиссером, бледнеет, стушевывается, теряется... Но вот, спустя двадцать лет, в наши дни, на обсуждении фильма Александр Невский операторской секцией Ленфильма Эйзенштейн сказал: «Если бы кто-нибудь спросил меня — где мои глаза, я указал бы на Эдуарда Тиссэ!»

В этой сжатой формулировке по существу сказано едва ли не все. В ней выражены и существо и все многообразие оттенков взаимоотношений режиссера и оператора. Режиссер видит глазами оператора. Оператор должен воплощать в зрительных формах идеи и образы режиссера и сценариста. Но как художник оператор не может не перерабатывать, не осмысливать эти идеи в своем сознании сообразно своим убеждениям, вкусам, творческим наклонностям. Чем ближе совпадают творческие установки режиссера и оператора, их оценка явлений внешнего мира, их понимание художественной формы, чем созвучнее их творческий темперамент, тем полнее, ярче и точнее выражает оператор чувства и мысли, волнующие обоих. Лучше всего, пожалуй, свидетельствует об этом творческое содружество Эйзенштейна и Тиссэ. В то же время в процессе создания фильма каждый из них испытывает на себе влияние другого... Заставьте Тиссэ работать с другим режиссером, и вы не узнаете этого оператора. Лишите Эйзенштейна его оператора, и может быть Эйзенштейн покажется нам несколько иным.

Такая общность взглядов, вкусов, умения видеть, умения понимать друг друга достигается обычно на протяжении многих лет. К С. Эйзенштейну и Э. Тиссэ она, эта общность, пришла сразу и в наиболее полном выражении.



Уже в Стачке обнаружилось удивительное единство творческого мировоззрения режиссера и оператора. Объявив решительную борьбу штампованным, изживавшим самих себя кинематографическим традициям, Эйзенштейн и Тиссэ выдвинули взамен ханжонковского кинематографа новые революционизирующие формы кинематографического искусства. В области изобразительного построения фильма — войну против безинициативности и равнодушия устаревших традиций и приемов, отрицание статичной фотографии, уничтожение всего нехарактерного и случайного в кадре, разгром натуралистических тенденций в операторском искусстве.

Вместе с несколькими операторами Эдуард Тиссэ начинает решительную борьбу за обновление приемов и методов операторского мастерства. Совершенно иное содержание получает самое понятие об операторе как о художнике, активно участвующем в создании кинематографического произведения. Это уже не просто фиксатор действия, происходящего в прямоугольной рамке кадра, — это активный, вооруженный смелыми идеями строитель зрительной формы фильма, стремящийся своими специфическими средствами воплотить замысел сценариста и режиссера.

Известная, хотя и ошибочная, концепция Эйзенштейна о «монтаже аттракционов» получила завершенное выражение в Стачке, где уже выбор материала выдавал смелые замыслы автора.

Неожиданным и новым явились и зрительные построения фильма. В них наглядно видно было желание не просто зафиксировать, но выразить в зрительных формах замысел сценариста и режиссера и дать в пределах общей трактовки свое, оператора, отношение к снимаемому.

Сейчас эту задачу ставит перед собой всякий серьезный оператор. Тогда она была новой. Исчезают абстрактные, схематические композиции; вместо них оператор создает действенные подчеркнутые построения, смелые, уверенные ракурсы, — все, что придает кадру насыщенность и напряженность. Исчезает бесстрастный, рассеянный свет, до того ровный и малозначащий, вместо которого появляется активная игра светотени, сознательное акцентирование световых пятен, вдумчивая работа со светом. Такие эпизоды, как объявление стачки, сцены в рабочем поселке и в особенности разгон стачечников струей воды из пожарных рукавов, выполненные в приподнятой драматизированной манере, делали Стачку одним из первых советских фильмов, утверждавшим новые способы зрительного воспроизведения действительности.

Эдуард Тиссэ может быть первый в искусстве кинематографа с полной ясностью понял, что в кинематографическом кадре композиция и свет являются главными элементами зри-

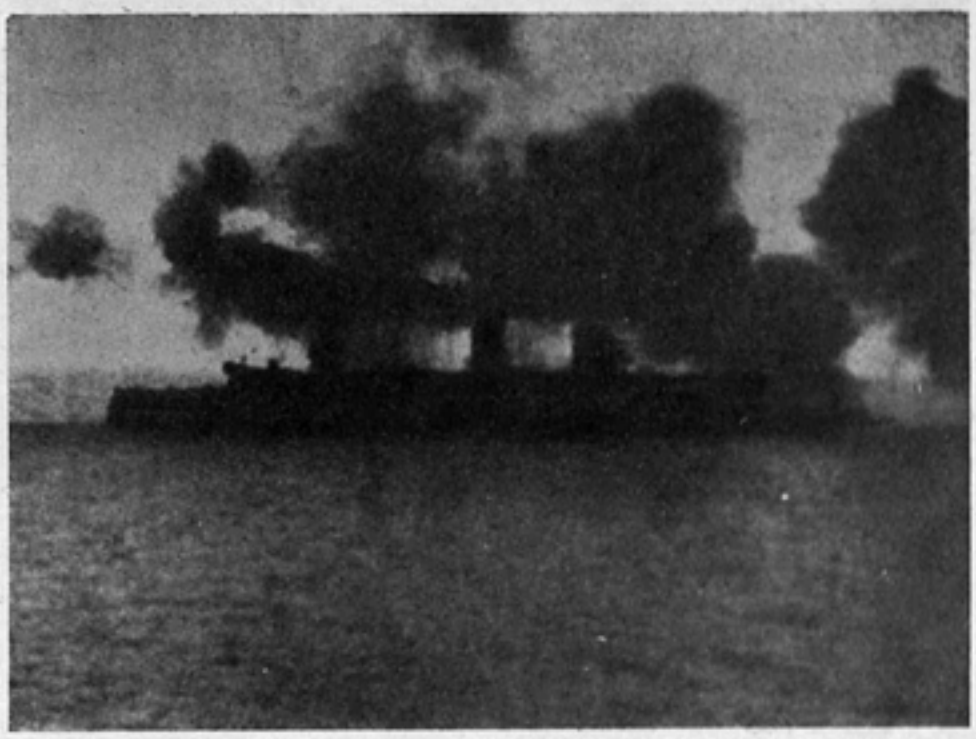
«СТАЧКА». Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий В. Плетнева. Госкино, 1925

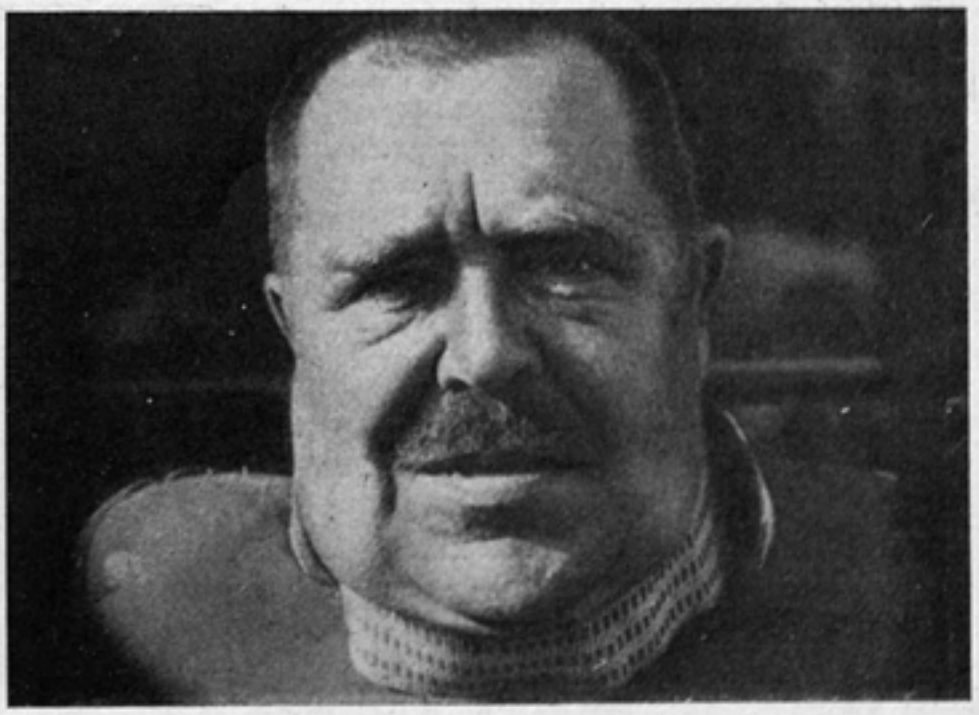
тельной выразительности, что без продуманного их применения не может быть создан полноценный кадр, что только правильное взаимодействие композиции и освещения, дополняющих, усиливающих друг друга, создают изобразительное целое, законченное во всех своих частях. Точным распределением пятен света и тени, активным драматизированным освещением художник-оператор стремится дополнить и подчеркнуть замысел режиссера, игру актеров и все построение фильма. Ясно выраженная линейная основа кадра остается, но уже нет места механической жесткости рисунка, и сам он приобретает большую пластичность и глубину. Конструктивные линии рисунка, ранее производившие впечатление чего-то случайно разбросанного, бессистемного, подчиняются теперь общему началу, которое собирает и направляет эти линии. Это заставляло забыть и некоторую нарочитость композиции и излишнее моментами подчеркивание световых построений, которые в сочетании с убыстренным монтажом и повышенным темпом действия создавали острый, динамический строй фильма.

◇

Все эти принципы Эдуард Тиссэ развивает и совершенствует в следующей работе. Это фильм Броненосец «Потемкин», который с триумфом прошел по экранам мира и стал огромным достижением и в области операторского мастерства. В Броненосце «Потемкине» изобразительное воспроизведение сценарного задания настолько органически выражает самое существо драматургического материала, настолько сливается с режиссерским замыслом, что кажется стирается грань между сценарием, его режиссерской интерпретацией, актерской игрой, зрительным оформлением — видишь только захватывающее цельное художественное произведение, элементы которого выражены, как говорят, «единым дыханием». Не имея фактически предшественников в этом жанре героической эпопеи, Эдуард Тиссэ утверждал новые формы изобразительного воплощения, создавал невиданную по силе воздействия композицию кадра, реформировал искусство освещения и рисунок кадра. Смелые, направленные композиции, последовательная смена ракурсов, локальное, подчеркнутое освещение характеризовали эту работу.

Изобразительные построения Броненосца «Потемкина» — это непрерывная цепь неожиданностей и замечательных находок. Величественная картина восстания на героическом броненосце воссоздана в фильме с патетической приподнятостью и огромной силой. Эпизод за эпизодом, со сдержанной взволнованностью развертывают авторы картины знаме-



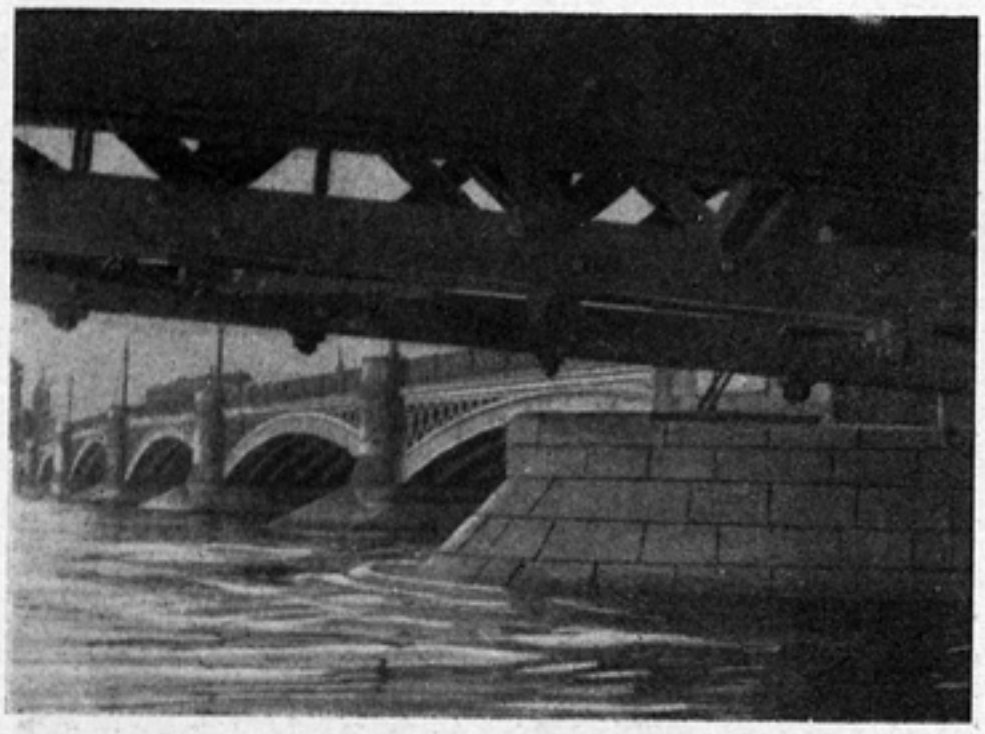


Вверху и посредине: «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Госкино. 1925

Внизу: «ОКТЯБРЬ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Сценарий и режиссура засл. деят. иск. Г. Александрова и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Совкино. 1927



нательную эпопею о мятежном броненосце. Заставить зрителя вместе с матросами военного корабля возмущаться издевательством офицеров, радоваться в момент восстания, ужасаться кровожадности царских сатрапов, расстреливающих безоружную толпу, наконец, рукоплескать военной эскадре, пропустившей в открытое море восставший броненосец, к этому вслед за Эйзенштейном стремился Тиссэ. И оператор-художник своими зрительными средствами достигает поставленной цели. Резкие ракурсы, быстрая смена верхних и нижних точек, правда, еще кое-где (например в эпизодах, происходящих на корабле) остаются, но используются редко и всегда мотивированно. Оператор применяет ракурс, верхние и нижние точки, локальные панорамы, убыстряющиеся темпы, короткие крупные планы, неожиданно врезаемые в монтажную ткань фильма, но они всегда обоснованы и используются в наиболее драматических эпизодах, как например знаменитой сцене расстрела на одесской лестнице.

Выдержанные в рамках единого стиля, все эти средства операторского воздействия, будь то острые ракурсы или уравновешенные композиции, рассеянное утреннее или контрастное дневное освещение, четкий или смешанный контур оптического рисунка, обширные общие планы или короткий монтажный кусок с лицом во весь экран — служат единой цели.

Материал каждой сцены определяет ее изобразительное решение; когда нужно выразить стремительное движение масс, восстание, борьбу, столкновения, когда нужно заставить зрителя возмущаться, негодовать, восторгаться, протестовать, Тиссэ прибегает к действенным, концентрированным композиционным формам; он строит более уравновешенные композиции, когда само содержание действия требует этого, и тогда ракурс исчезает, точки зрения аппарата смягчаются, самый кадр становится менее патетическим, приобретает величавый, замедленный характер.

В эпизодах прощания народа с телом убитого Вакулинчика композиция менее рельефна, более сдержанна, но и более глубока; освещение же кадра приобретает удивительную прозрачность и лаконизм. Самыми простыми кажутся средства, на деле найденные интуицией тонкого художника. Тиссэ сообщает своим композициям волнение и скорбь. Свечка на первом плане в руках убитого матроса, темный край шатра, разрезающий кадр на темные и светлые части, одинокая фигура безымянной старушки, приникшей к руке мертвеца, дымок где-то вдали — этими деталями достигает мастер-оператор большой эмоциональной выразительности и приподнятости.

Кадры утреннего тумана, черное небо, свинцовое море, белые чайки, низко плывущие над сизыми волнами, неясные очертания кораблей свидетельствуют об огромном изобразительном диапазоне художника. Элегическое

«ОКТЯБРЬ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Сценарий и режиссура засл. деят. иск. Г. Александрова и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Совкино. 1927

настроение, которым наполнены эти сцены, изящество и глубина тональной гаммы, строгий лаконизм композиции, тонкость оптического рисунка поднимают эти куски на очень большую высоту.

Броненосец «Потемкин» показал, что Эдуард Тиссэ является прежде всего несравненным мастером композиции. Это не значит, что художник уделяет освещению мало внимания, не значит, что он меньше работает над светом, чем над композицией. Напротив, световые построения у Тиссэ моментами достигают редкостной по выразительности силы. Контрастируя или приглушая светотеневые чередования, давая светлую или темную тональную гамму, увеличивая или уменьшая количество световых пятен, бликов, художник создает то монументально-статические, то стремительные, то мягкие, тончайшие по рисунку, световые нюансы. Но стержнем зрительного построения остается у оператора композиция.

Композиционная основа в работе Тиссэ всегда чувствуется очень ясно и она отличает его от других мастеров-операторов. Композиционные особенности кадра, эпизода, сцены, в которых выражен весь творческий «почерк» Тиссэ, только подчеркивается освещением, создаваемым в кадре. Будучи подчинены композиционным задачам, свет и тени располагаются в кадре в известной зависимости от композиционного мотива. Если напряжение композиционного построения ослабляется, свет ощущается сильнее, но нигде резко не нарушает композиционную схему. Даже на натурных сценах свет у Тиссэ, за очень редкими исключениями, не занимает главенствующего места; реалистическое солнечное освещение (в сценах на корабле, в море, на улицах города), умеренно трансформированное фильтрами, временами становится более активным, временами отступает в глубь кадра, но нигде не заглушает композиционных элементов.

Не случайно Тиссэ тоньше чувствует и совершеннее работает на натуре, чем в павильоне. Люди и предметы на открытом воздухе,

окутанные воздушной дымкой, голубое небо, цвет которого благодаря избирательному действию светофильтров можно варьировать на экране от светлосерого до черного, — вот подлинная стихия Эдуарда Тиссэ.

Здесь напрашивается параллель Тиссэ с другим мастером света — оператором Андреем Москвиным [творчеству Андрея Москвина была посвящена специальная статья в № 6 «Искусство кино» за этот год, стр. 47 — 53. — Р е д.]. Ленинградский мастер в отличие от Тиссэ всю силу своего творческого мышления обращает преимущественно на освещение, на создание законченных световых построений, в связи с чем павильонная съемка является излюбленным методом его творчества. Это также не означает, что натура у Мос-

---

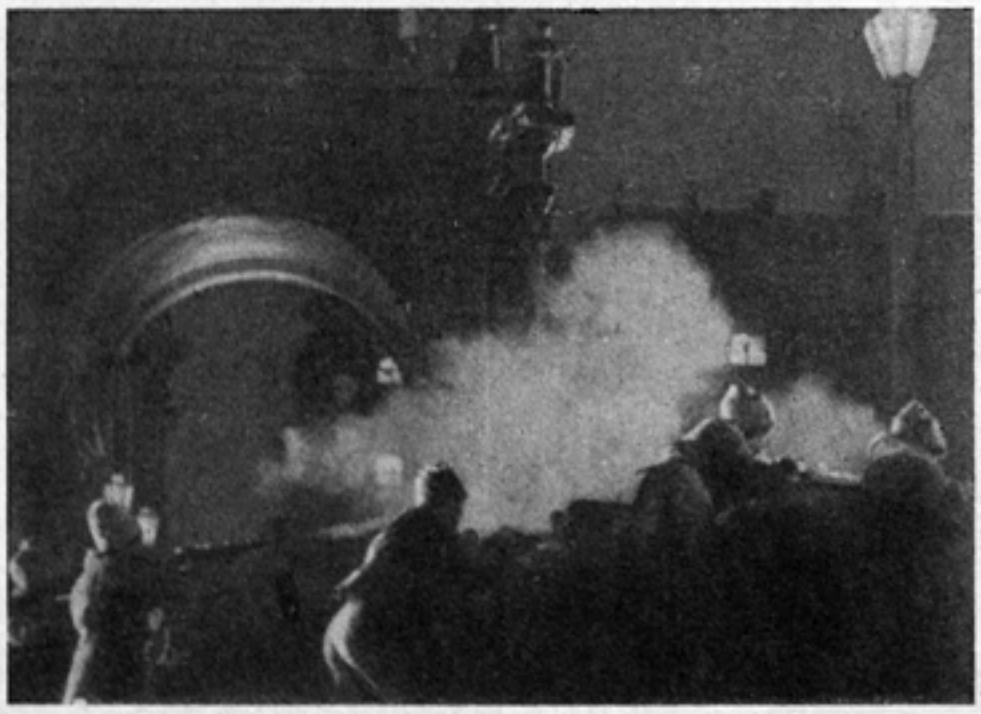
«ОКТЯБРЬ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Сценарий и режиссура засл. деят. иск. Г. Александрова и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Совкино. 1927

квина менее выразительна, чем павильон, или что в его композициях есть изъяны: и то и другое стоит у него на очень высоком уровне. Но своеобразен и неподражаем Москвин именно своими изумительными по тончайшей отделке нюансировками света, как исключительно силен А. Головня в создании общего эмоционального звучания, как виртуозен В. Гарданов в трансформации оптического рисунка. Эдуард Тиссэ непревзойден в своих композиционных устремлениях.

Это подтверждают и две следующие работы Тиссэ Октябрь и Старое и Новое.

Эти два фильма можно рассматривать одновременно — они очень сходны как по своей режиссерской трактовке, так и в изобразительном решении. В обоих фильмах Тиссэ ставит перед собой сложные задачи. Чрезвычайно ответственный материал Октября, фильма о Великой Октябрьской социалистической революции, — исторические события в нем развертывающиеся, столкновения классов, восстания, июльский расстрел, взятие Зимнего дворца — требовали создания новых героизированных форм зрительного решения фильма. Проведение генеральной линии партии в деревне, ликвидация старых, закоснелых устоев, становление нового человека и рост социалистического самосознания — эта тема Старого и Нового также требовала широких штрихов и монументального изобразительного оформления. Тиссэ искал их в усиленном заострении зрительных построений, в световой и, главным образом, композиционной акцентировке.



В Октябре и — меньше — в Старом и Новом построенные с величайшей тщательностью композиции, то удивляющие своим остроумным решением, то поражающие легкостью и точной, почти ювелирной отделкой деталей, предопределяют всю изобразительную конструкцию кадра. Активное, контрастное освещение, резкая смена пятен и полос света и тени, четко направленные снопы света, мощными потоками взрывающие темноту, — таков в основном характер освещения в Октябре, подчеркивающий композиционные особенности фильма.

В Старом и Новом — темное небо с рельефными облаками, обилие бликов, стремление к темному, оттеняющему глубину, переднему плану. В Октябре — массовые сцены, подчеркнутые коротким монтажом, ошеломляющие чередования верхних и нижних точек, галерея рискованных ракурсов, лихорадочное нагромождение усложненных конструкций. С края вздымающегося кверху разведенного моста свисает труп лошади, контур коляски вырисовывается на фоне неба, внизу поблескивает Нева и виден далекий берег — здесь все решала композиция. Массивные железные конструкции моста на первом плане, вдали — другая часть моста с маленькими фигурками людей, ниже — узкая полоса реки и перспективно уменьшенный крейсер — эти кадры

«ОКТЯБРЬ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Сценарий и режиссура засл. деят. иск. Г. Александрова и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Совкино. 1927

служат другим примером яркой и изобретательной композиции. Массы красногвардейцев штурмуют Зимний дворец — штаб Временного правительства; вдали светит огнями здание дворца, массы солдат, рабочих, матросов движутся в полутьме, освещаемые вспышками выстрелов; на переднем плане высится арка Главного штаба, определяя композиционную основу кадра.

Примером монументально построенных композиций могут служить кадры встречи В. И. Ленина на площади перед Финляндским вокзалом. Верхние точки съемки оставляют ликующую толпу внизу кадра, массивные линии броневика создают впечатление пьедестала: фигура Ленина в темном пальто великолепно подчеркнута светлым пятном дыма; продолжая общую вертикальную композицию, маячит вглубине слегка модулированная светом полукруглая арка. В результате усиленного воздействия композиции и света изобразительная форма в обоих фильмах довлела над содержанием кадра, а за ним и всей сцены. Видение оператора совпадает с видением режиссера; большое место отводится символам — падающий царский трон, короткий монтаж «богов» христианских и языческих, воплощенные только внешними изобразительными средствами рабочие-красногвардейцы. Эта туманная символика плюс усложненное композиционное построение, не всегда оправданные ракурсы и верхние точки, обилие бликов и резкая смена света и тени затруднили восприятие обоих фильмов. Если добавить увлечение показом вещей в ущерб теме и конкретному содержанию, игнорирование образов как носителей идеи произведения, преобладание «короткого монтажа», то станет ясным, почему массовый зритель уходил с просмотра фильма неудовлетворенным, оставался равнодушным к самым ошеломляющим режиссерским и изобразительным построениям.

◇

После Старого и Нового проходит почти десятилетие, пока Эйзенштейн и Тиссэ выступили с новой большой работой Александр Невский. Известно, что за эти годы в Америке Эйзенштейн и Тиссэ проделали ряд работ. В последние годы мастера упорно работали над пересмотром своего творческого метода, пересматривая и переоценивая свои прежние художественные установки. Тиссэ, так же как и Эйзенштейн, понял, что новые пути и новые методы зрительного разрешения требуют реалистического миропонимания, стремления раскрыть и передать на экране дыхание реальной действительности.

Тиссэ пересматривает весь арсенал операторских средств воздействия и очень мало из того, что он выдвигал с такой остротой в своих прежних картинах оставляет теперь в поле зрения. В то же время общий почерк художника остается неизменным. Анализируя изобразительную сторону Александра Невского, мы можем ясно установить истоки и преемственность его изобразительных средств. Вместе с авторами фильма оператор стремится к передаче на экране горячего пульса подлинной жизни. Эта задача осложняется тем, что действие фильма происходит семь столетий назад.

Образы сценария — полководца Александра Невского и его соратников, галерею эпизодических лиц — оружейников, бояр, купцов, горожан и тевтонских рыцарей—надо было передать на экране реалистическими красками, яркими и многообразными.

Массовые сцены на площадях Новгорода, большие общие планы во Пскове, и в особенности воспроизведение битвы на льду Чудского озера потребовали большого диапазона изобразительных средств, широкого использования тональной гаммы, решительного поворота к эпическим развернутым построениям.

В Александре Невском композиция и освещение утрачивают свой подчеркнутый характер, конструктивное построение кадра становится менее настойчивым. Освещение смягчается, свет и тени располагаются по отношению друг к другу уже гораздо связанней и во всяком случае начинают служить главному — действию, которое происходит в кадре. Кажется, что исчезают верхние ракурсы и нижние точки, кажется, что освещение кадра, смягченное и успокоенное, теряет свой действенный, направленный характер. Но если отвлечься от происходящего действия (а это необходимо сделать, имея в виду анализ именно изобразительного строя фильма) и от кадра к кадру проследить развитие зрительной формы, то, к изумлению, можно снова увидеть многое из того, что когда-то составляло наиболее характерные особенности работ Тиссэ.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий П. Павленко и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Мосфильм, 1938

Если внимательно вглядеться в каждую сцену Александра Невского, то наряду со строгими, симметричными, построенными на широких, горизонтальных плоскостях статическими композициями мы встретим и резкое смещение кадра от нормальной точки зрения, и острые нижние точки, и заметные ракурсы.

Световая трактовка, в одних сценах более сгущенная и драматизированная, со смелыми переходами от света к тени, с отчетливо выраженным характером световых построений, в других сценах заменяется интенсивным, но рассеянным освещением, акцентированным, но уравновешенным в своих частях; световой момент отступает в них на задний план и гораздо слабее ощущается в кадре.

Менее активное освещение почти всегда сопутствует менее действенным композиционным построениям. Таково начало картины — рыбная ловля Александра на озере, построенное на широких линиях с пологим горизонтом, с умеренно приподнятыми точками зрения. Таково и освещение этой сцены, мало действенное само по себе, но достаточно выразительное, чтобы передать ее колорит. В этой же светлой тональной гамме без подчеркивания теней и световых бликов выдержаны и дневные сцены в мирном еще Новгороде.

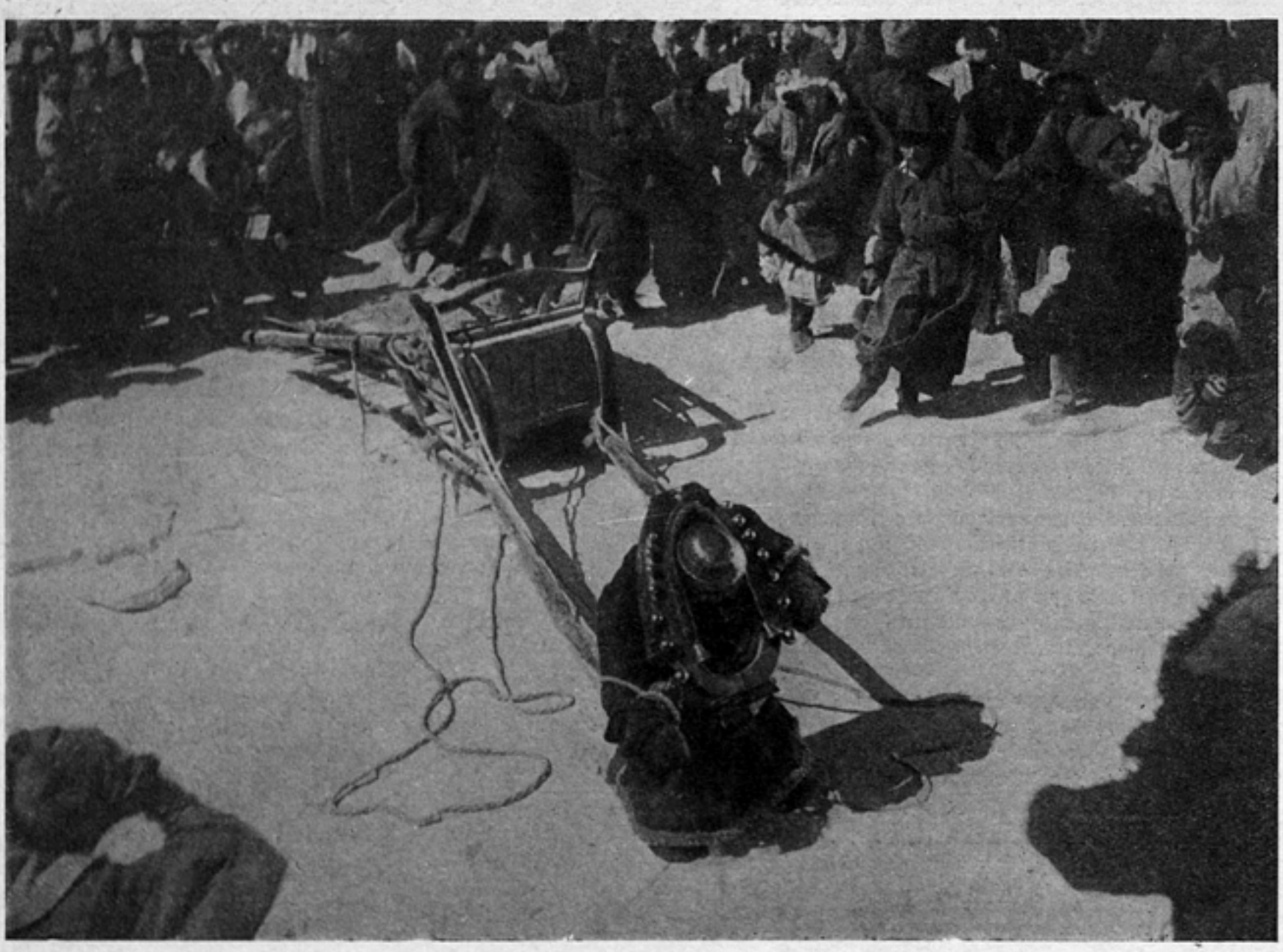
Но вот в сценах объявления Александром Невским похода против тевтонских рыцарей эти же улицы и площади Новгорода изображаются с помощью активных композиционных и световых построений. Точки зрения аппарата то взяты сверху, то опускаются вниз, кое-где встречается ракурс, освещение остановится более контрастным, то здесь, то там диссонансом врывается поток света, колеблющимися бликами беспокойно маячат на первом плане огни факелов, тени становятся плотнее, гуще, вся композиция приобретает напряженный, драматизированный характер. То же можно наблюдать в сценах расправы тевтонских рыцарей с населением Пскова. Авторы применяют усложненную композицию и активно-обозначенный свет (дневное освещение корректируется посредством сильных светофильтров). Здесь все изобразительные построения достигают большой мощи и убедительности.

Но интереснее всего проследить за работой оператора в сценах самого Ледового побоища. Снятые на натурной площадке, в жаркую погоду, эти кадры подтверждают наши выводы. Сцены Ледового побоища в Александре Невском являются наиболее удачными батальными сценами, созданными советской кинематографией; построены они в нарастающем изобразительном ритме. Широкие эпические планы начала битвы, построения дружины Александра Невского, приближение «свиньи» (клинообразного строя тевтонских рыцарей) сменяются верхними и нижними точками монтажных кусков боя, короткими ракурсами, резкими смещениями точки зрения аппарата.

Направленный солнечный свет носит здесь подсобный характер, лишь оттеняя композиционные особенности изобразительного построения. И все же здесь мы ощущаем

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий П. Павленко и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Мосфильм. 1938



«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий Н. Павленко и засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Мосфильм. 1938

атмосферу зимнего дня, жгучее дыхание мороза; эмоциональное воздействие этих кадров очень велико.

В чем здесь дело? Почему в одном случае художник пользуется активными средствами зрительного воздействия, а в других смягчает и нивелирует их, как бы не решаясь повсюду их применять? Ответ может быть один. Там, где нарастающий характер действия, бурный разворот событий, драматургические кульминации требуют соответствующих сочных красок, ярких средств выражения, там художник-оператор находит их в асимметрической композиции, в резкой смене верхних и нижних точек, в акцентированном, направленном освещении. Наоборот, там, где действие получает замедленный характер, где драматургические кульминации спадают, там мастер пользуется более умеренными средствами выражения; кадры теряют свой заостренный характер, напряженные композиционные построения исчезают, освещение становится более статичным и все эти кадры приобретают в соответствии с действием сдержанный оттенок. В этом и заключается реалистическое раскрытие образов, расшифровка драматургического задания; здесь возможны и законны все средства художественного выражения — от нежных, еле слышно звучащих ноток до мощных нарастающих, многоголосых аккордов.

Все характерные особенности Эдуарда Тиссэ, отмеченные ранее, собраны и обобщены в его последней работе. В Александре Невском, так же как в Стачке, Броненосце «Потемкине», Октябре и Старом и Новом Эдуард Тиссэ остается прежде всего несравненным мастером композиции. И если освещение порой приобретает более действенный характер (редко, впрочем, пытаясь затмить композиционные элементы), то оптический рисунок кадра, никогда не впадая в жесткость, всегда остается умеренно четким и пластичным. Линеарная основа кадра, за редчайшими исключениями (утренний туман в Броненосце «Потемкине», ночь после Ледового побоища в Александре Невском), у него неизменна. Зато некоторая сухость и рационалистичность композиционных схем смеется темпераментными, направленными, захватывающими композициями.

Общая приглушенная световая гамма, порою несколько бледная, перекрывается выпуклыми, колоритными световыми образованиями, с особой силой подчеркивающими особенность композиционных построений Тиссэ.

Работы Эдуарда Тиссэ, пусть временами ошибочные, порой спорные, но всегда несущие на себе печать большого мастерства, неизменно вызывали внимание, яростные споры и бурное одобрение. Этот художник, стоящий в первом ряду советских мастеров-операторов, еще далеко не сказал своего последнего слова.

Сейчас Тиссэ уверенно движется по пути реалистического воспроизведения действительности. С тем большим интересом будут ожидать новых работ Эдуарда Тиссэ кинематографическая общественность и массовый советский зритель.

Любовь Орлова

М. Лучанский

Среди артисток советского экрана Любовь Орлова — одна из самых интересных по синтетичности актерской техники, по жанровому разнообразию ролей.

В кинематограф Любовь Петровна Орлова пришла из театра с значительным творческим опытом, с большим запасом актерских умений. Позади была учеба в консерватории по классу рояля, работа в балетной труппе и на эстраде, выступления в музыкальном театре имени Вл. Ив. Немировича-Данченко, где Орлова пела Периколлу, а затем Серполету («Корневильские колокола»). В своем музыкальном театре Владимир Иванович Немирович-Данченко искал новые принципы музыкального представления, добиваясь слияния вокального образа со сценическим. Театр и его основатель боролись с опереточными штампами традиционной «венщины» и вносили в постановку классических музыкальных комедий принципы драматического спектакля.

Школа театра имени Немировича-Данченко во многом помогла Орловой уже при первом ее выступлении в кинематографе. В Петербургской ночи Г. Рошаля (1933), поставленной по мотивам двух повестей Достоевского, Орлова получила роль Грушеньки, актрисы провинциальной бродячей труппы.

Грушенька поет и пляшет в старинном примитивном водевиле, посылая улыбки провинциальным «львам», глазеющим на нее из партера. В это время ее одаренный, но неудачливый полукрепостной друг Егор Ефимов, со злостью укладывает в футляр свою скрипку: он решил бросить провинциальный оркестр и отправиться в Петербург, чтобы там, в столице, добиться славы. Грушенька растерялась. Недоуменно следя за другом-скрипачом, она механически бросает в публику слова текста, механически приплясывает, растерянно разводит руками. Партер в недоумении... Занавес падает. Грушенька стирает румяна и бежит за своим другом в темноту и неизвестность ненастной ночи.

В основе фильма Петербургская ночь лежала острая тема о художнике — выходце из «низших классов» и о его среде, об искусстве и классовом его назначении. Егор Ефимов ищет признания своему искусству у бар-угнетателей и, разумеется, не находит его. Он устремляется в столицу, но петербургская ночь палочной дисциплины, барабанного боя и бесправия гнетет и душит его.

Роль Грушеньки в фильме была второстепенной по существу и мелодраматической по форме; все же в образе подруги музыканта проявились некоторые черты дарования Орловой. Зритель запомнил теплоту и искренность новой киноактрисы, верную передачу психологических состояний, умение показать большое переживание мягко, сдержанно, скупо, но выразительно. А когда Грушенька-Орлова распевала незатейливые куплеты старинного водевиля, зритель отметил и незаурядное комедийное мастерство молодой исполнительницы.

После малоудачного выступления Орловой в слабом фильме Любовь Алены происходит творческая встреча ее с новым режиссером Г. Александровым. Встреча эта помогла артистке определить свой путь в многообразном искусстве кинематографа. Режиссерское влияние Г. Александрова на артистку так велико, методы его сценарно-постановочной работы настолько переплетены с приемами актерской работы Орловой, что, стараясь разобраться в творчестве артистки, неразрывно говоришь и о стилистических устремлениях Г. Александрова.

Вернувшись из поездки по Франции и Америке, Г. Александров решил посвятить свою дальнейшую деятельность разработке нового и важного жанра советской кинокомедии. Подбирая артистов и артисток для своего первого комедийного фильма, Александров оценил многообразные сценические способности Любови Орловой — поющей, танцующей, склонной к эксцентрике актрисы, к тому же желающей испытать себя в разнообразных жанрах. Здесь, в стремлении к новым жанрам, в поисках новых

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»
Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой. Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров

«СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА» Э. Лабиша

Засл. арт. респ. Любовь Орлова в роли горничной. Музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко

форм и приемов зрелищной выразительности, устремления режиссера и актрисы совпадали полностью. Александров предложил Орловой главную женскую роль в джаз-комедии Веселые ребята.

В свое время, при выходе на экран, Веселые ребята вызвали острые споры, расколовшие зрителей и кинематографистов на два лагеря — убежденных друзей и яростных врагов нового фильма.

Время разрешило спор в пользу фильма. Выступления против Веселых ребят, вызванные художественным консерватизмом, непониманием значения жанра музыкальной кинокомедии, звучат сейчас, после выхода следующих картин Александрова — Цирк, Волга-Волга и Светлый путь, как проявления унылого педантизма.

Являясь первой советской звуковой кинокомедией, Веселые ребята были вместе с тем и первым экспериментом в области советской музыкальной киноэксцентрики, своеобразным прейскурантом комических и буфонных трюков. Именно в этом качестве предстают сейчас перед нами Веселые ребята. Свои первые шаги советская звуковая комедия (и в ней ее первая актриса) делала не как комедия характеров и даже не как комедия положений, но как фильм комических масок.

Работу Любови Орловой в Веселых ребятах усложнял прежде всего драматургический материал, крайне условный и к тому же распадавшийся на две части, не имевшие между собой почти никакой внутренней связи. Перед исполнительницей главной женской роли стояли два, по сути разнородных, задания. Впрочем, неполноценность сюжетного материала фильма отчетливо сознавал и сам его автор. «Двенадцать музыкальных аттракционов, соединенных для связи приблизительным сюжетом»,—так характеризовал сам Александров сценарий Веселых ребят — идейно-тематическую основу фильма. В этом сказывалось еще некое влияние старой ошибочной теории С. М. Эйзенштейна о «монтаже аттракционов» (Александров, правда, толковал ее несколько иначе), который, якобы, может и должен заменить в произведении киноискусства драматический сюжет. С другой стороны, первый самостоятельный фильм Г. Александрова характеризовал большое доверие молодого режиссера к возможностям актеров в кинематографе.

В дальнейшем советская кинокомедия — в том числе и эксцентрическая,

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Грушеньки. Сценарий С. Рошаль и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Режиссеры засл. деят. иск. Г. Рошаль и В. Строева. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм

в том числе и в работах самого Александрова — пошла по иным, принципиально отличным от Веселых ребят, путям. На место монтажа внешне комических ситуаций, плохо сцепленных между собой, жизнь выдвинула требование создания целостных комедийных образов (или хотя бы одного центрального образа). Внешние формы раскрытия этих образов могут быть шаржированными, гротесковыми или даже эксцентрическими, но их суть, бытовая и психологическая основа, должна оставаться неизменно реалистической. Именно этим объясняется, как увидим, успех Любови Орловой в следующей работе Александрова Цирк и успех Игоря Ильинского в третьей работе — музыкальном ревю Волга-Волга.

В Веселых ребятах действительность, как отмечала в свое время критика, была «сдвинута» до такой степени, что воспринималась только как условный повод для буффонады. На советской почве мир Веселых ребят существовал лишь условно, и автор недаром подчеркивал, что действие развертывается во время нэпа.

Любовь Орлова играла в Веселых ребятах некую домработницу Анюту. В сценарном материале артистка не встретила никаких опорных точек для создания сколько-нибудь законченного живого образа. Впрочем, это и не входило в режиссерские требования. Применяя термин самого Г. Александрова (дискуссия о советской кинокомедии, конец 1939 г.), можно сказать, что автор фильма стремился только к «производству смешного», а не к созданию комедийных образов или хотя бы образа.

Все развитие роли Анюты шло в направлении всепоглощающей эксцентриады. Обилие комических деталей (цветочная корзина вместо шляпы на голове Анюты, скатывание по лестнице с тарелками в руках, сражение со стадом, забравшимся в пансион, эксцентрическая езда на быке и на похоронных дрогах и многое другое) не помогали развитию комедийного образа героини, но являлись самоцелью. Это была эксцентрика ради эксцентрики, буффонада ради буффонады.

Сама по себе эксцентриада входит в круг синтетического дарования Любови Орловой. Беда заключалась в том, что все выразительные средства, приданные героине Веселых ребят, самый отбор и использование этих средств невольно толкали исполнительницу на путь подражания западным «стар» (кинозвездам). Меньше всего повинна была в этом сама Орлова. Перенимая в своем первом комическом (а не комедийном!) фильме лишь внешние приемы американской кинокомедии и киноопереттты, режис-

сёр еще добивался смеха зрителей самыми наивными средствами, бил по комическому эффекту прямой наводкой.

Со всеми трудностями гимнастических и эквилибристических номеров Любовь Орлова справилась отлично, проявив подлинно профессиональную настойчивость и выдержку. Худшим — для режиссера, главной актрисы и зрителя — являлось то, что в результате злоупотребления гротесковыми и эксцентрическими трюками (напомним хотя бы сцену с животными, расположившимися на сервированном столе) отчасти разрушался комический эффект и уже во всяком случае пропадал комедийный, то есть в основе о п о с р е д с т в о в а н н ы й образ. За множеством то остроумных, то назойливых кунштюков Анюта утрачивала реалистичность, становилась самодовлеющей «смешащей фигурой». Справедливость требует отметить, что — правда, значительно позже — Г. Александров сам осудил подобные примитивные методы создания комического и провозгласил кинокомедию тонким «снайперским» искусством.

Заслуга Любови Орловой состояла в том, что при лоскутном сценарном материале В е с е л ы х р е б я т она все же сумела придать небольшой эксцентрической роли Анюты искренность и теплоту, чего не удалось сделать партнеру Орловой — Леониду Утесову, игравшему главную роль пастуха Кости. Общая же заслуга создателей В е с е л ы х р е б я т, секрет популярности фильма заключались в мажорности, жизнерадостности тона — режиссер, композитор, поэт, актриса показали, что у нас, в советской стране, поистине «песня строить и жить помогает».

Традиции и приемы западной музыкальной кинокомедии давали себя чувствовать и в следующей работе Г. Александрова и Любови Орловой — музыкальной мелодраме Ц и р к.

Но уровень драматургии был здесь уже несравненно выше. В основе сценария лежал четкий замысел, а образ героини — американской цирковой артистки Марион Диксон — был гораздо более законченным по содержанию и сложным по форме.

С внешней стороны роль Марион Диксон выдвигала перед Любовью Орловой ряд специфических трудностей технического характера. Играя американку, говорящую на русском языке, Орлова должна была своеобразно искажать произношение. От актрисы требовался свободный и легкий рисунок роли, перед ней ставились задачи большой технической сложности (работа в полусфере цирка, танец на пушке и т. д.). Успех актрисы определило не преодоление этих специфических трудностей роли. Она почувствовала самое важное — психологическую, социальную, бытовую основу образа. В Марион Диксон Любовь Орлова создала образ несомненного обаяния, большой теплоты, лиричности, временами поднимающейся до настоящей взволнованности. Знакомство с этим образом лучше всего раскрывает природу дарования актрисы.

Большого драматизма полон уже пролог фильма. Объятая ужасом и отчаянием, Мэри Диксон спасается от разъяренной толпы «цивилизованных соотечественников». Они готовы растерзать Мэри только за то, что она — мать черного ребенка. Несчастная женщина решает покинуть страну, в которой родилась и выросла, отправиться странствовать, может быть скитаться, по другую сторону океана.

«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА»

Засл. арт. респ. Любовь Орлова в роли домработницы Анюты. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Мосфильм

Вслед за тем Марион-Орлова уже, улыбаясь, демонстрирует свое мастерство. Следует знаменитый цирковой номер с пушкой. Стоя на дуле бутафорского орудия, Марион-Орлова поет куплеты о полете на луну. Премьера, первый успех в чужой и еще загадочной стране — сколько задора, жизнерадостности в песенке американской циркачки!

Но здесь же, несколькими еле заметными штрихами беспокойства, страха, надлома Орлова убедительно показывает, что весь этот задор, приподнятость, бравурность — не что иное, как привычная профессиональная маска цирковой артистки. Ведь Марион Диксон еще считает себя скованной по рукам и ногам полнейшей зависимостью от своего партнера-предпринимателя Кнейшица. Не зная законов нашей страны, она все еще продолжает думать, что ее черный ребенок — это черное клеймо на ней как человеке, женщине, артистке. Следует новый переход от искусственной взвинченности на цирковом манеже к усталости и безропотной покорности Кнейшицу за кулисами...

Срок контракта в Советском Союзе кончается. Последняя гастроль. Затравленная своим негодяем-партнером, Марион накануне отъезда в последний раз поет те же задорные куплеты о полете на луну. Но какая щемящая внутренняя боль проступает сквозь веселую мелодию, «сколько грусти в напеве веселом»...

Все эти переходы от одного психологического состояния к другому Любовь Орлова передает во всеоружии актерской техники и вместе с тем сдержанно, убедительно. В зависимости от различной внутренней окраски действия, эпизода, куска Орлова по-разному и г р а е т один и тот же вокальный номер (этому помогает и различная оркестровка мелодии). Мы, зрители, припоминаем нечто похожее, такую же игру настроений, подобную смену приемов. Мы видели нечто близкое в первой работе артистки — в эпизоде старинного водевиля из П е т е р б у р г с к о й н о ч и. Однако Орлова не просто механически переносит этот прием из П е т е р б у р г с к о й н о ч и в Ц и р к. Она разрабатывает его по-новому, усиливает его психологическое содержание, уточняя и совершенствуя найденное ранее удачное решение. Любовь Орлова хорошо знает, что худший из штампов в искусстве — это штамп творческого мышления. В этом сказалась художественная природа артистки, к этому подводил ее и удачный, в основном, сценарный материал.

Ц и р к продемонстрировал нам лучшую, реалистическую сторону дарования Орловой — и не случайно. В этом фильме, одной из наиболее органических и реалистически оправданных картин Александрова, правди-

вы не только основные ситуации, но и переживания, многие чувства героев.

Нет необходимости воскрешать дальнейшие эпизоды работы Любови Орловой в фильме. Скажем лишь, что на протяжении картины Орлова показывает свою героиню в разнообразных обстоятельствах, в отношениях с различными людьми советского цирка. Ей нравится красивый жизнерадостный советский циркач Мартынов. Мэри чувствует в нем что-то новое, свежее, то, с чем ей никогда еще не приходилось встречаться за кулисами капиталистического цирка. Эти сцены встреч с Мартыновым Орлова насыщает лиризмом и свежестью, хорошо передает аромат возникающего чистого чувства. Другой персонаж, с которым общается Мэри — дочь директора цирка Раечка; в эпизодах встречи с ней Мэри тоже становится близкой нам, советским зрителям, как хороший товарищ, как человек, которого не отравили западные цирковые нравы, тление капиталистического быта.

Хороший сценарий позволил Орловой тщательно продумать и определить для себя «зерно» образа, его психологическую и жизненную сущность, помог режиссеру и актрисе преодолеть худшие традиции американского киностандарта. В рамках достаточно традиционной сюжетной схемы они сумели с успехом передать глубокую идею международной солидарности трудящихся.

Марион Диксон была написана в сценарии как образ мелодраматический, комедийные элементы были приданы другим его персонажам. Но своей продуманной игрой Орлова преодолела мелодраматический характер роли и в известной мере обнажила перед нами душу Марион, наполненную сперва страхом и страданием, затем надеждой и радостью, лирическую и человечную. Показав процесс постепенного и сложного превращения затравленной и эксплоатируемой женщины в свободного полноправного человека, Орлова осветила образ Марион таким внутренним оптимизмом, что весь фильм получил жизнерадостную и бодрую окраску. Мелодраматически-поверхностный в сценарии образ шантажируемой цирковой артистки получил у Орловой полноту, глубину и теплоту человеческого характера.

В роли Марион Диксон Орлова отошла от типа актрисы представлений и приблизилась к типу актрисы переживаний; она нашла внутренний посыл для создания образа затравленной и возрождающейся женщины, что усилило эмоциональное воздействие образа Марион Диксон на зрителя.

«ЦИРК»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Марион Диксон. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм

Один из наших режиссеров верно заметил, что творческое обогащение актера в кино, воздействие его образов растет прежде всего за счет внутреннего рисунка, за счет изменения его поведения в новых условиях, возникающих в новых картинах.

Но такого нового поведения, новых после Цирка условий, «предполагаемых обстоятельств», не представил, к сожалению, Любови Орловой сценарный материал третьего музыкального фильма, в котором она снималась, — Волга-Волга.

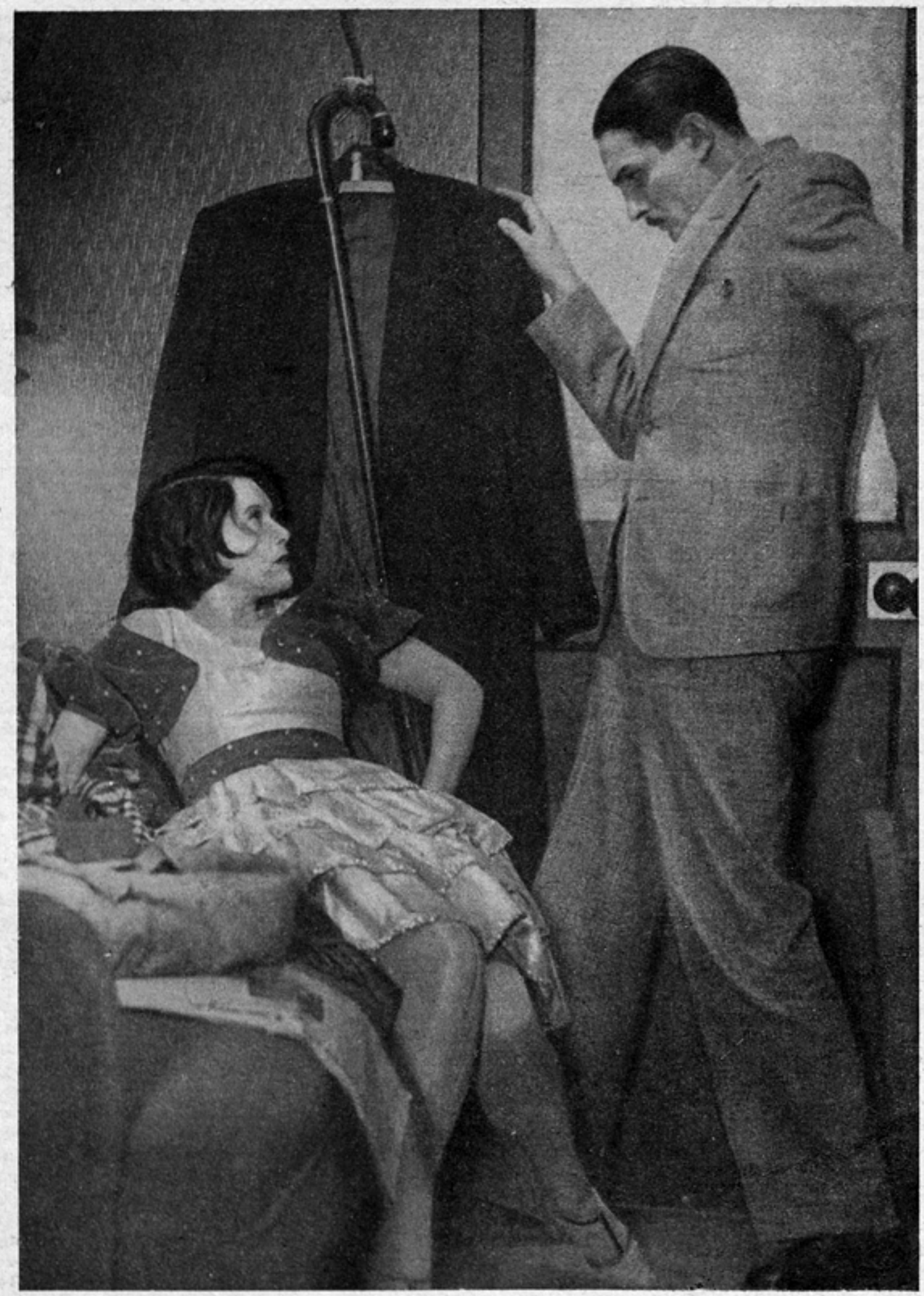
При отдельных удачах Волги-Волги — к ним относится прежде всего создание сочного комедийного образа артистом Игорем Ильинским, ярко рассказавшим историю величия и падения бюрократа Бывалова — фильм Волга-Волга как единое художественное целое, как законченное кинематографическое произведение был значительным шагом вперед по сравнению с Веселыми ребятами и во многом... отступлением после Цирка. Это относится прежде всего к образу главной героини и в сценарии и в фильме.

Образ Дуси Петровой или Стрелки, как зовут ее все жители Мелководска, должен был стать для Орловой первым реалистическим образом советской девушки. Должен был стать, но не стал...

Каким, в самом деле, характером обладает веселая и неунывающая письмоносица Стрелка? Оба ее качества уже сами отвечают на вопрос, могут сказать нам. Вывод несколько преждевременный. Не вина, а беда артистки, весь порок сценарного материала роли Стрелки в том и состоит, что черты эти — веселость и бодрость — предстают перед нами не как черты характера, пусть комедийного, но лишь как черты внешней характеристики. Стрелки, хочется даже применить театральный термин — характерности.

Веселая и бодрая Волга-Волга насыщена множеством жизнерадостных, запоминающихся мелодий. К сожалению, музыкальное богатство фильма никак не заменило единства действия — фабула его развертывается то несколько вяло, то скачкообразно. По мере развития сюжета в фильм вносится все больше эксцентриады, но при этом сам сюжет все больше теряет черты жизненности, реальности. Создается впечатление, что сценарист-режиссер сперва наметил общую схему своего музыкального киноревю, а затем стал начинять ее бытовым материалом.

Кинематограф является одним из наиболее сложных искусств не только по своей технике, но — что гораздо важнее! — по методу построения образа сценаристом и актерами. И неправильный метод построения образа начинает немедленно мстить за себя. В Волге-Волге трюк явно вытесняет живую жизнь. Г. Александров — «золотые руки» по определению Виктора Шкловского — великолепно знает права и полномочия съемочного аппарата и умело использует их. Однако в искусстве нередки случаи, когда вследствие органических причин самая изощренная техника оказывается бессильной. Впрочем, и сам режиссер, повидимому, начинает сознавать, что перегрузил Волгу-Волгу излишним обилием аттракционов. В результате эксцентрическо-буффонной перегрузки образы Волги-Волги, за исключением Бывалова, очерченные недостаточно, очень много потеряли в своей убедительности.



«ЦИРК»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Мэрион Диксон и засл. арт. респ. П. Массальский в роли антрепренера Кнейшица. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм.

И, может быть, наиболее пострадавшей оказалась героиня фильма Стрелка. Конфликт Стрелка — Рыбкин развит крайне слабо, слишком недостаточен для того, чтобы в нем проявились какие-либо черты характера Стрелки, чтобы из него выросли какие-то качества девушки-письмоносца как индивидуальности.

Перед способной комедийной актрисой Орловой встала трудная задача — создать образ, не слишком убедительно разработанный Александровым-сценаристом. Нарисовать при этом положительный комедийный образ было делом трудным вдвойне. Нельзя сказать, чтобы Орловой удалось полностью справиться со всеми трудностями.

Как и ожидал зритель, в Волге-Волге Любовь Орлова развернула свое мастерство, еще раз показала многообразие своего дарования. Но зритель быстро убеждается, что все старания Орловой, блеск ее игры довольно скоро перестают помогать раскрытию черт характера Стрелки, что они направлены лишь на обыгрывание более или менее остроумных комических ситуаций.

Образ веселой и задорной письмоносицы Стрелки создается у зрителя только с помощью забавных ситуаций, положений, но не вырастает как живой реалистический характер, что мы видим у антипода Стрелки — Быкова.

И все же фильм Волга-Волга наталкивал на один положительный вывод о работе Орловой. Он отчетливо показал, как, вопреки явным недостаткам сценария, вопреки жизненной неправдоподобности большинства персонажей, с которыми сталкивалась героиня, Любовь Орлова настойчиво стремилась пробиться к реалистическим методам игры, к реалистическому истолкованию образа. Она уже не прибегала, как в Веселых ребятах, к эксцентрическим косичкам и буффонным башмакам, но старалась направить свои синтетические актерские способности на решение прямых смысловых задач. В некоторых эпизодах — на пароме и на барже, на парусник и комфортабельном теплоходе перед нами возникал силуэт простой энергичной и волевой девушки из народа.

Работа Орловой в этом фильме наглядно показала, что отход артистки от прежних, якобы «выигрышных» приемов, типичных для западной комедийной героини, не только не обеднил, но, наоборот, расширил творческие возможности Орловой,

«ВОЛГА-ВОЛГА»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Стрелки и арт. А. Тутышкин в роли Рыбкина. Сценарий и постановка засл. деят. иск. Г. Александрова. Оператор Б. Петров. Мосфильм

лишний раз свидетельствуя о богатстве средств воздействия, какими располагает реалистическое искусство.

Однако известные остатки прежних «импортных» увлечений режиссера и главной артистки не трудно подметить и в фильме Волга-Волга. Эти рецидивы западной комедийной традиции проявляются особенно очевидно там, где режиссеру изменяет чувство художественной меры, необходимое даже в комедии — и может быть в комедии больше чем где-либо. Напомним хотя бы сцену, когда Стрелка фигурирует с колосьями-усами, танцуя лезгинку, или явно затянутые кадры, в которых обыгрывался велосипед. В таких кадрах чувство-

«ОШИБКА ИНЖЕНЕРА КОЧИНА»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Ксении и арт. Б. Свобода в роли диверсанта. Сценарий засл. деят. иск. А. Мачерета и Ю. Олеши по пьесе бр. Тур и Л. Шейнина. Режиссер засл. деят. иск. А. Мачерет. Оператор И. Гелейн. Мосфильм

валось желание режиссера и артистки смешить зрителя во что бы то ни стало и притом непрерывно. В них воскресало все то же отвлеченное «производство смешного», которое, казалось, уже отошло в прошлое вместе с Веселыми ребятами.

Сыграв подряд три роли в музыкальных фильмах Г. Александрова (напомним: джаз-комедия, мелодрама, киноревю), Орлова неожиданно и резко изменила привычный жанр, в котором завоевала себе видное положение. Она снялась у нового режиссера в чисто драматической роли.

Фильм Ошибка инженера Кочина А. Мачерета (1939) ставил перед собой в некоторой мере новые принципиальные задачи.

Сценарий Ю. Олеши и А. Мачерета был построен на основе пьесы братьев Тур и Л. Шейнина «Очная ставка», но оказался во многом интереснее своего театрального первоисточника. Встретившись с многократно использованным материалом, обросшим уже назойливыми штампами однородных ситуаций, сценаристы ощутили необходимость творчески его переосмыслить. Распространенной ошибкой их предшественников являлось стремление использовать материал о шпионах и диверсантах как основу для бытовых пьес, романов, фильмов. Это придавало материалу неправильную перспективу, приводило к мысли, что шпион и диверсант являются в нашей стране распространенными бытовыми фигурами, что, разумеется, неверно. Поэтому, откинув такую псевдобытовую трактовку материала, авторы сценария и фильма старались подчеркнуть в своей работе известную исключительность ситуаций. Они как бы стремились подсказать зрителю: «События, подобные изображенным в нашем фильме, происходят не каждый день, и не на каждом шагу. Но все же они происходят, и ты, зритель, советский гражданин, должен быть к ним готовым». Так родились в Ошибке инженера Кочина, этом рассказе о необычных событиях с обыкновенными людьми, все основные жанровые особенности детективного фильма. Бытовой рассказ был заменен острофабульной драматургией.

Фильм Ошибка инженера Кочина возрождал в нашем киноискусстве детективный жанр со значительными поправками, продиктованными советским мироощущением, с иной стилистической направленностью, в более сложной форме. Все фабульное движение фильма (в отличие от его основы—пьесы бр. Тур и Шейнина), весь его образный строй был направлен на то, чтобы сосредоточить интерес зрителя не на внешней «занимательности» похождений шпионов и диверсантов, и даже не на судьбе их жертв, но на трудной работе следователя Ларцева, на сложной цепи догадок и умозаключений, которыми он добился разгадки клубка преступлений.

Основные образы фильма режиссер А. Мачерет стремился построить в реалистическом плане. Он хотел заинтересовать зрителя не столько остротой положений, сколько жизнью советских людей, проходящих в фильме. Одним из центральных женских образов советских людей должна была явиться Ксения — девушка, которая нравится инженеру-конструктору Кочину, но скрывает от него, что когда-то была запутана шпионами. Однако влюбленная в Кочина девушка не делает никаких попыток соединиться с любимым человеком ценою общего преступления. Она, наоборот, пытается сама вырваться из пут предательства, но погибает от шпионской руки.

Такая чисто психологическая основа образа Ксении, которую играла Любовь Орлова, требовала от исполнительницы прежде всего четкого уяснения самой себе и передачи зрителю внутренней коллизии, душевной драмы, переживаемой влюбленной девушкой.

Но здесь А. Мачерет и Л. Орлова допустили, думается, большую и серьезную ошибку. Взамен глубокой психологической разработки образа Ксении, реалистической передачи ее душевной драмы, режиссер предпочел привлекательность внешнего рисунка центральной женской роли внутреннему ее содержанию.

В ряде эпизодов Орлова не раскрывала напряженного психологического состояния Ксении, но в известной мере только внешне представляла то или иное ее состояние.

Актриса, увлекшись общим заданием советского детективного рассказа, часто только «обыгрывала» ту или иную драматургическую ситуацию, не пытаясь передать ее изнутри, по существу. Наглядным примером является здесь хотя бы «крупный план» лица Ксении, трафаретно прислонившейся в тяжелую для себя минуту разговора со шпионом к услужливой березке.

Попутно говоря, Любови Орловой, кажется нам, несколько нехватает бо́льшей актерской самостоятельности, бо́льшей независимости от режиссерских требований, известного, если можно так выразиться, авторежиссерства. Полностью овладев уже сложной киноактерской техникой, даровитая артистка должна сильнее выразить себя на экране как законченную актерскую индивидуальность, а не только, как хорошую выполнительницу требований сценариста и режиссера.

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой. Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм

Известно, что каждый актер, даже зрелый художник, все время остается в некоторой мере учеником. Каждая новая роль для него — новый этап его актерской школы, новая страница актерской биографии.

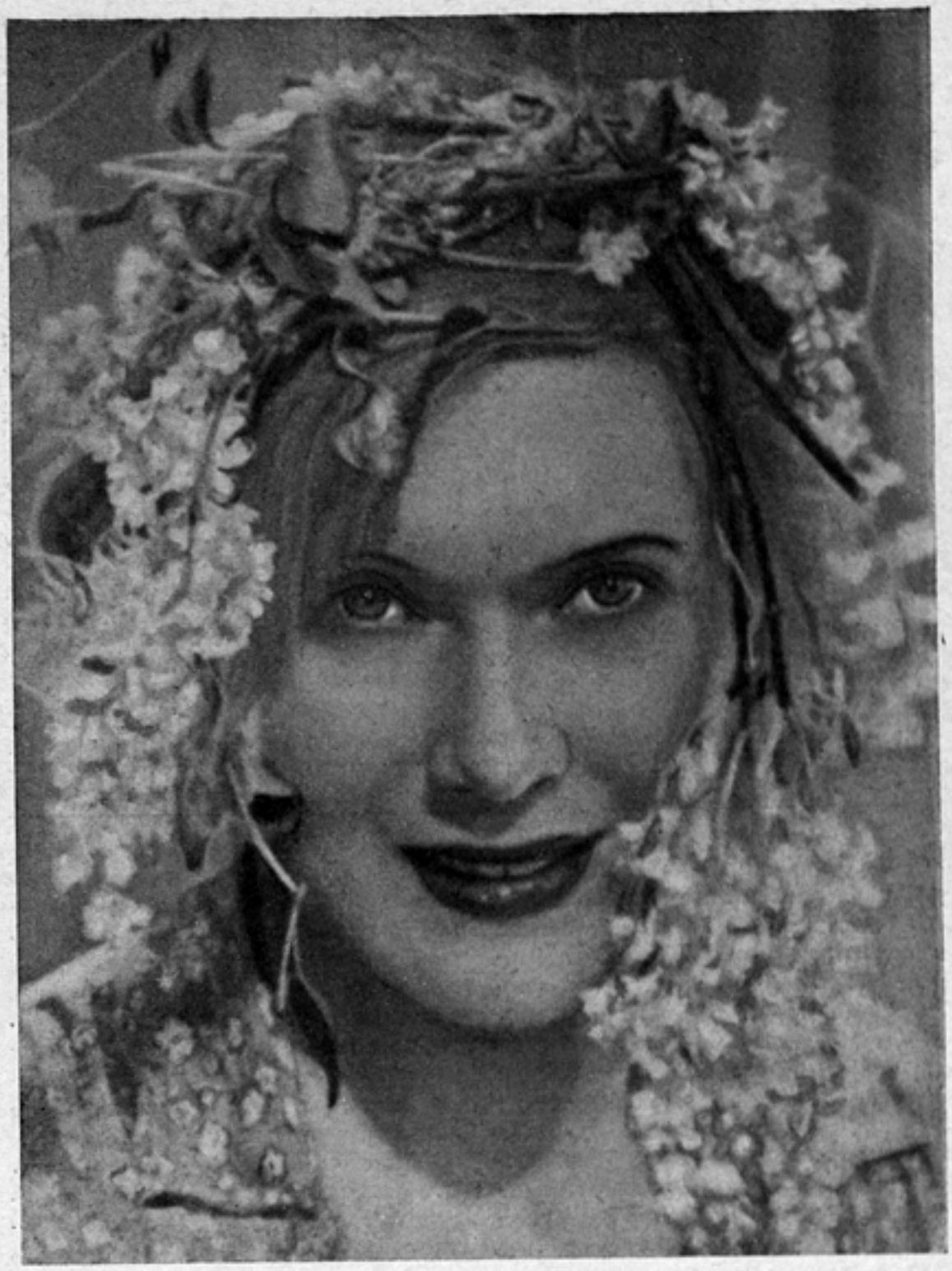
Последняя работа Любови Орловой — Таня Морозова в Светлом пути, своеобразной «сказке для взрослых» Г. Александрова, синтезирует весь предыдущий опыт артистки и одновременно показывает стороны ее творчества, которых мы до последнего времени почти не замечали.

Начало фильма — пробуждение домработницы Тани под звуки радио, ее утренняя работа, сцены с ребенком — воскрешает другую домработницу — Анюту из Веселых ребят. В стиле той же откровенной эксцентрики Таня-Орлова задорно переговаривается с радиорупором, в отличном четком ритме движется по комнате, гротесковыми приемами чистит картошку, надевает пальто, не снимая его с вешалки, и т. д. Внешне Таня еще по-деревенски угловата и в речи и во всем внешнем поведении.

Затем замарашка Таня встречается с приехавшим инженером Лебедевым. В ее сердце сразу входят любовь и ревность, она впервые задумывается над собой, над своей дальнейшей жизненной дорогой.

Эти первые сцены — разговора Тани на лестнице «малого Гранд-отеля» и, в особенности, ее прихода в комнату инженера якобы для решения арифметической задачи, а на самом деле из ревнивого желания узнать, нравится ли Лебедеву ее перезрелая хозяйка — лучшие во всей работе Орловой не только в данном фильме, но может быть и во всех предыдущих.

В них проявилась та сторона дарования артистки, на которую до сих пор обращала слишком малое внимание сама Орлова, ее режиссер, а вслед за ними и зрители. Орлова показала себя хорошей характерной актрисой, наблюдательной, тонкой и вдумчивой. Артистка нашла для себя и донесла до зрителя те выразительные черты, в которых проявилось возбужденное состояние забитой, малограмотной, но одаренной и смышленной от природы девушки. И ревниво сжатые губы, и затаенная боль в недоверчивой мимике лица, и отрывистые, колющие, как булавки, реплики («Решила я твою задачу»), и полная юмора игра на интонациях. Лебедев наивно полагает что Таня не может решить простого примера из задачника, а Таня в продолжение всего разговора силится решить совершенно другую задачу — узнать, как же относится инженер к ее сопернице-хозяйке, подлинную цену которой Таня хорошо знает.



«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой. Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм

Два разговора с инженером наряду с коротким эпизодом во время фабричного перерыва, когда Таня, записывая ребят для подарков, узнает, что Лебедев холост и обменивается с ним быстрым и нежным взглядом, показывают в Орловой наблюдательную и лирическую характерную актрису.

В этих сценах Таня-Орлова попрежнему некрасива, смешна, но тем большую реальность приобретает все ее поведение, тем сильнее эмоция, которую замарашка Таня несет в зрительный зал. Некоторые приемы, найденные Орловой в Цирке, получили здесь дальнейшее развитие и углубление.

Правдоподобно и убедительно передает Орлова в первой половине Светлого пути и эволюцию внешнего облика Тани, освобождение ее от деревенской угловатости, расширение лексикона, все возрастающую культуру речи и внешнего поведения. Здесь Орлова создает запоминающийся образ-характер одаренной девушки из народа.

Среди разнообразных жанров предыдущих фильмов Г. Александрова до сих пор отсутствовала комедия характеров. Первая половина Светлого пути — и в особенности работа в

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой и арт. Е. Самойлов в роли Лебедева. Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм

ней Любови Орловой — в значительной мере пробел этот восполняет.

В рассказе о Тане-домработнице и ее первых шагах на ткацкой фабрике были найдены и хорошие детали характеров и быта, и правдоподобные «предполагаемые обстоятельства», и убедительный реалистический отклик на них в живом поведении героини.

Вторая половина — путь Тани-ударницы, рекордсменки, инженера и депутата решен в основном уже методом киноплаката во всей стилистике этого жанра. Передать дальнейшее формирование характера Тани как активного строителя социалистического общества оказалось значительно труднее, чем показать одни ее внешние превращения.

Во второй части фильма Г. Александров широко и в большинстве остроумно пользуется неожиданными монтажными переходами, смелым сцеплением эпизодов, которые являются как бы «кинематографическими метафорами» и «зрительными рифмами» нового фильма (оживающее изображение Тани на фабричном щите, взлетающая в воздух мебель после сцены митинга и т. д.). Ну, а сама Таня, дальнейший рост ее интеллекта, формирование ее характера? К нашему удивлению, единственным проявлением характера Тани оказывается... ее истерика при газетном сообщении о превышении ее рекорда другой ткачихой. Откуда сие в характере передовой и всеми поощряемой ударницы? В какой степени вяжется это с общим целеустремленным обликом Тани и вообще не выражается ли драматургически-режиссерское «оживление» ее характера в том, что она... слишком много и охотно плачет?

Разумеется, упрек этот надо отнести в первую очередь к сценаристу и режиссеру, но одновременно снова возникает мысль и о недостаточном авторежиссерстве самой Любови Орловой...

Дальнейший рост Тани как инженера и депутата в Светлом пути не показан ни на одном конкретном факте. Эти два важнейших этапа таниной жизни в фильме, в сущности, только декларированы. Декларирует их своей работой и Любовь Орлова, хотя и в эти фантастические сцены артистка вложила много любви, напряженного труда, высокой профессиональной культуры.

◇

«Кому много дано, с того много и спросится».

Любови Орловой — от природы, от накопленного актерского опыта — дано немало. Вместе с большой эстрадной и театральной школой артистка принесла в советский кинематограф благородное желание искать и дерзать; и чтобы ответить всем требованиям неизмеримо выросшего за последние годы советского кинозрителя, чтобы дальше двигать актерское мастерство, Любовь Орлова должна «спросить» многое — от сценаристов, от режиссеров и прежде всего — от самой себя.

Задачи формального, экспериментального характера отныне, после Светлого пути, уже не должны занимать в такой степени творческого внимания Любови Орловой.

Несмотря на значительный успех ее работы в фильме Светлый путь, Любовь Орлова, вероятно, ощущает на дне души каплю законной творческой горечи: настоящего художника никогда не может полностью удовлетворить результат его труда.

Широко проявив разнообразные способности музыкальной, эксцентрической, драматической и характерной актрисы, Орлова должна поставить перед собой новые, повышенные задачи. Со свойственной ей творческой настойчивостью и с взыскательностью художника должна бороться Любовь Орлова за полноценный образ, наполненный всем богатством жизненного, психологического, социального — иначе говоря, обобщающего содержания.

„Ученье — свет, а неученье — тьма“

О. Брик

К. Виноградская уверяет, что нашим кинодраматургам нечему учиться у американских сценаристов. Виноградская боится, как бы учеба по американским сценариям не сбила нашу киномолодежь со своего советского пути и не дала бы производству вместо полноценных советских сценариев жалкое подражание американским образцам.

Опасения Виноградской основательны, — учеба вещь обоюдоострая, — но все же старинное «учение — свет, а неучение — тьма» остается в силе. У американских сценаристов есть чему поучиться. Вопрос только в том: чему? И как?

Характер американского кинопроизводства хорошо известен.

Американская кинематография не выпускает фильмов «вообще», фильмов не стандартного типа. Каждая американская кинокартина может быть с легкостью отнесена к одному из существующих типов фильмов. «Фильм на актера», «фильм на постановку», «фильм на трюк», «фильм на пейзаж», «фильм на этнографию» и т. п. Каждый тип картин имеет свой «talking point», свое «о чем речь», свой аттракцион. Это — или известный актер, или новая красавица, или пышность постановки, или невиданный трюк, или невиданная страна, или... и т. д. Достаточно просмотреть рекламу американских фильмов, чтобы сразу определить, к какому стандарту относится выпускаемая в свет картина. Предметом рекламы всегда является тот самый «talking point», на котором строится весь фильм.

«Чаплин — фильм!» Этим сказано 99%. Один процент падает на сюжет, на фабулу и прочие мелочи. «Белая и алая роза» (историческая)! Костюмы, бои, латы, мечи, всадники. Фабула — «что-нибудь из хрестоматии». Несущественно. «Любовник леди...» — ясно: салоны, будуары, туалеты, автомобили, джазы и стотысячный вариант романических недоразумений.

Американское кинопроизводство знает точно в каждом отдельном случае, какой тип товара пущен в оборот — на кого он рассчитан, чем берет. Основная продукция — для массовой публики, но имеется некоторое количество товара для публики поинтеллигентней для «highbrowpeope», для высоколобых. Для них изготовляются фильмы с некоторой примесью «проблемности», — чтоб было над чем подумать. Однако эта проблемность не должна быть сложнее проблемности кроссвордов или шахматного этюда. Иначе это уже не кино, и публика потребует деньги обратно.

Какова же роль сценариста в американском кинопроизводстве? Какая часть работы в создании фильма падает на его долю?

Прежде всего ясно, что никаких заданий *от себя* американский сценарист производству не дает, напротив, он получает все задания от кинопроизводства. Ему дается общий тип предполагаемой картины и ее частный «talking point». Его дело придумать анекдот или ряд анекдотов, наиболее удобных для выявления и развертывания «talking point». Допустим, фабрика решила поставить фильм *В старом Чикаго*. «Talking point» в том, что все происходит в старом Чикаго. Задача сценариста придумать такие эпизоды, чтобы это старое Чикаго побольше выявить. А что такое старое Чикаго? Это спекуляция, мошенничество, грабеж, это провинция, грязь, старинное кабаре и это, конечно, знаменитый чикагский пожар. Вот элементы, из которых сценаристу предлагается скомбинировать сценарий для задуманного фильма. Никто не требует от сценариста ни высокой идейности, ни глубокой проблемности, ни богатых сценических образов, ни даже стопроцентной правдоподобности. Было бы увлекательно и было бы легко и удобно снимать. Это в какой-то мере напоминает певцов, которые заказывают романсы, чтоб было легко петь и удобно фразировать. А содержание безразлично. Американский сценарист по отношению к кинопроизводству тоже в какой-то мере «подтекстовщик».

Что требует, например, Гарольд Ллойд от своих сценаристов? Очень немного: сотню вариантов на заданную тему. Например: «Я вышел из дому, забыв надеть штаны, что может со мной случиться?» Из сотни предложенных возможностей Гарольд Ллойд выбирает десяток самых подходящих. Из них комбинируется сценарий.

Роль сценариста в американском кино точно ограничена. Он делает свое дело. И неестественно, если он вдруг вмешивается в не свое дело. Вдруг сценарист, вместо того чтобы начать придумывать, что может случиться с Гарольд Ллойдом, прогуливающимся без штанов, усумнился бы в самом задании и предложил взамен этой другую ситуацию. Его бы просто-напросто рассчитали.

Конечно в американской кинематографии существуют уважаемые сценаристы, которые могут *подсказать* производству тот или иной замысел. Однако их предложение будет принято во внимание только в том случае если они действительно явятся только «подсказкой», только формулировкой того, о чем уже без них «подумывали».

Но нет в Америке кинодраматурга, который вынес бы на экран свою творческую индивидуальность во всем ее объеме, как автор фильма, а не только как искусный сценарных дел мастер. Да едва ли об этом кто-либо в Америке и мечтает. Фабричное производство! — о каком авторстве может быть речь? Автор — это кустарь, а здесь фабрика-аноним? Так думают американцы. Но мысль эта лжива.

Советский трудовой опыт раз навсегда покончил с старой басней о том, что фабричное механизированное производство убивает творчество, авторство. Героика советских трудовых побед, имена Стаханова, Гудова, Бусыгина и многих других доказали, что творческая личность не только не выпадает из фабрично-заводского производственного процесса, а, напротив, подымается на неизмеримо более высокую ступень чем та, на которой она находилась в период ремесленничества и кустарничества. И если это верно в таких сложных производствах, как металлургия, то это тем более верно в кинопроизводстве, которое к тому же не только производство, но еще и искусство.

И сразу ясно, чему наши кинодраматурги не должны учиться у американских сценаристов. Наши кинодраматурги должны категорически отвергнуть ту жалкую служебную роль, которую играют американские сценаристы в своем производстве. Советский кинодраматург не может и не должен согласиться быть только обслуживающим персоналом. Советский драматург обязан не только получать задание от производства, он сам должен ставить перед производством новые творческие задачи. Наши фильмы — товар только в определенном отношении, по существу своему они предмет не товарного, а духовного оборота. Поэтому наше кинопроизводство в очень малой степени заинтересовано в сохранении товарных стандартов фильмов — не больше чем издательства заинтересованы в стандарте шрифтов и бумаги. Основная же забота советского кинопроизводства — высокая идейность: «одухотворенность» кинопродукции — творческая одухотворенность, а не обыгрывание существующих стандартов требуется от работников советской кинематографии, в том числе — в первую очередь — от кинодраматургов.

Отношения советского кинопроизводства с кинодраматургом не могут быть отношениями хозяина и работника или заказчика и исполнителя. Кинодраматург — не выполнитель чужого творческого задания, а творческий соучастник производственного процесса. Выключение драматурга из творческого процесса приводит, с одной стороны, к индивидуалистической оторванности сценариста от производства, с другой — к снижению драматурга до степени поставщика подсобного товара. Советскому кинопроизводству не нужны ни гениальничающие одиночки, ни равнодушные, готовые на все, ремесленники. Советской кинематографии нужен кинодраматург, вносящий свое творческое усилие в решение общей производственной задачи создания нового фильма.

Как воспитать такого кинодраматурга, — этому в Америке не научишься. Это наша советская задача, и мы должны решить ее сами.

Права К. Виноградская в том, что чрезмерное увлечение ловкостью американских сценаристов может отвлечь наше внимание от основной задачи, от воспитания советского кинодраматурга. Может случиться, что наша сценарная молодежь, соблазненная блеском американского сценарного мастерства, легко откажется от роли творческого соавтора и охотно пойдет на роль «мастера на все руки», ловко работающего по любым чужим творческим заданиям. Уже сейчас в нашей кинематографии имеется некоторое количество сценаристов, которые сами сценариев не предлагают, заявок не делают, но охотно выправляют чужие сюжеты, «утепляют» чужие характеры, сочиняют диалоги на чужие темы.

Несомненно, такие мастера очень полезны в кинопроизводстве, но едва ли стоит доказывать, что не они идеал советского кинодраматурга.

Была попытка свести всю нашу кинодраматургию к ряду последовательных сценарных операций: отдельно изготовлялась фабула, отдельно «лепились» характеры, отдельно писались диалоги, отдельно вставлялись трюки, но попытка эта провалилась и единодушно была признана вредительской.

И все же у американских сценаристов есть чему поучиться.

Допустим борьба за советского кинодраматурга успешно завершена. Налицо творчески одаренный крепкий сценарный коллектив. Имеются нужные замыслы, темы, заявки. Надо реализовать их в сценарии. Вот тут-то очень кстати оказывается мастерство американской сценарной техники.

Изучение американских сценариев ничего не подскажет нашему кинодраматургу — ни темы, ни проблемы, ни характера, ни фабулы, ни коллизии — ничего того, что составляет идейную основу сценария. Но когда идейная основа найдена, изучение американских сценариев поможет нашему кинодраматургу найти приемы выявления и развертывания этой идейной основы. Американский сценарий не даст нашему сценаристу темы диалога, но технику построения этого диалога он ему даст. Американская кинокомедия не даст мотивировок комедийных ситуаций, но ситуацию подскажет. Подскажет трюк, не давая, однако, его драматургического оправдания.

Скажут трудно провести грань между творчеством и технической разработкой. Трудно, но не невозможно. Существует же наряду с архитектурой строительное искусство, наряду с живописцами — маляры, наряду с пианистами — таперы. Разница не в степени умения. Бывают маляры значительно выше по мастерству многих живописцев. Есть таперы значительно виртуозней пианистов. Разница — в характере и объеме рабочей задачи: в одном случае — замысел, в другом — выполнение.

Наш кинодраматург должен владеть и тем и другим, — и замыслом и техникой выполнения. Первому он учится у всей нашей советской действительности и нигде больше, ни в каких Америках этому научиться не может. Второму он может с успехом подучиваться на американских сценариях, усваивая и перерабатывая по-своему высокую технику американской кинодраматургии.

К сведению подписчиков журнала „ИСКУССТВО КИНО"

Подписка на журнал „Искусство кино" на 1941 год будет приниматься **исключительно отделениями Союзпечати** и почтой на местах.

Госкиноиздат предупреждает, что все **подписные суммы,** направленные в издательство, **будут возвращаться обратно** заказчикам.

О музыкальной драматургии „Большого вальса“

И. Соколов

Чем обусловлены яркость, взволнованность и блеск фильма Жюльена Дювивье Большой вальс?

Прежде всего и главным образом — музыкальной драматургией.

Киносценаристы С. Гоффенштейн и В. Рейх сумели музыкально построить сюжет Большого вальса. Они блестяще использовали выразительные средства кино — возможности звукового монтажа, внутрикадровый ритм и рирпроекцию.

Лучшими эпизодами в фильме Большой вальс являются: концерт Иоганна Штрауса в пустом казино и танцы венцев на улице и в зале, исполнение песенки вальса во дворце и особенно рождение мелодии вальса «Сказки Венского леса» и танец в загородном ресторане.

В целом сюжет фильма разрешен недостаточно хорошо. Наиболее важный кульминационный эпизод в сюжете фильма Большой вальс—рождение вальса Иоганна Штрауса «Голубой Дунай» — получился неизмеримо бледнее, чем эпизод рождений мелодии вальса «Сказки Венского леса». Любовная мелодрама (треугольник—муж, жена и возлюбленная) построена шаблонно. В фильме об Иоганне Штраусе зрителю важен сам Иоганн Штраус, а не драма его жены Польди. Луиза Райнер создала обаятельный образ жены Иоганна Штрауса — Польди, и хотя во второй половине фильма драма Польди сюжетно заслоняет Иоганна Штрауса, но тема фильма не позволяет мотиву ревности жены преобладать над мотивом творчества композитора. Противопоставление Иоганна Штрауса—«короля вальсов» и императора Франца-Иосифа в концовке фильма совсем слабо и наивно.

Но эпизоды фильма—прежде всего концерт любительского оркестра под управлением Иоганна Штрауса в пустом зале казино и особенно рождение мелодии вальса «Сказки Венского леса» — это высокие образцы музыкальной кинодраматургии.

В эпизодах концерта Иоганна Штрауса и рождения мелодии вальса «Сказки Венского леса» музыка использована драматургически, сюжетно. Очарование этих эпизодов — не только в прекрасных, жизнерадостных вальсах Штрауса «Жизнь артиста» и «Сказки Венского леса», но и в драматургическом их использовании.

Концерт оркестра под управлением Иоганна Штрауса в пустом казино Доммейера и танцы венской толпы на улице и в зале под звуки его вальса и польки построены на простом драматургическом приеме—на переходе действия в свою противоположность, на резком контрасте.

В начале эпизода молодой композитор Иоганн Штраус организует любительский оркестр. Концерт в казино Доммейера начинается при пустом зале. Слушают только его невеста и ее родители. Иоганн Штраус с грустью видит свой провал.

В середине эпизода в казино входит знаменитая оперная певица Карла Доннер и просит его исполнить для нее свое произведение. Оркестр с подъемом исполняет «Жизнь артиста», но Карла Доннер уходит. Хозяин казино, огорченный своими убытками, уходит, но уходя, приказывает открыть окна — пусть все слушают музыку бесплатно.

В конце эпизода случается почти чудо. Мелодии вальсов Штрауса льются через открытые окна казино и привлекают венцев. Огромная толпа венцев собирается у окон казино. Вдруг она врывается в казино и начинает кружиться в вихре вальса. Оперный певец встает на возвышение и поет. Иоганн Штраус и его оркестр, окрыленные успехом, с огромным подъемом исполняют польку. Наконец, успех оркестра Штрауса достигает апогея.

Как просто, но как волнующе построены драматургическое напряжение и нарастание действия в этом эпизоде! В сценарном построении эпизода и его ритмическом монтаже достигается crescendo огромной силы. Драматизм эпизода определяется контрастом его начала и конца.

Но еще более резкий переход действия в свою противоположность и изумительное crescendo даны в эпизоде рождения мелодии вальса «Сказки Венского леса».

Сценаристы Большого вальса не стремились реконструировать отдельные внешние факты биографии Иоганна Штрауса-сына, а хотели создать лишь образ «короля венских вальсов». В эпизоде рождения мелодий «Сказок Венского леса» они брали не только то, что известно из биографии Иоганна Штрауса, но и то, что характерно для биографии композитора вообще.

Эпизод рождения мелодии «Сказки Венского леса» построен на взаимопроникновении действия и музыки, на переходе движения в пение и наоборот.

Ранним солнечным утром в Венском лесу едут в экипаже Иоганн Штраус и знаменитая певица Карла Доннер, накануне убежавшие из-под ареста и промокшие под дождем. Они охвачены вспыхнувшей друг к другу любовью.

В лесу поют птицы. Слышится ритмическое цоканье копыт клячи Рози. Вдали раздается рог пастуха. Старый добродушный кучер весело играет на какой-то губной гармошке, а ему как бы отвечают птицы. Из отдельных звуков возникает мелодия. Иоганн Штраус начинает напевать мелодию, зарождающуюся под влиянием всех этих звуков, но никак не может ее завершить. Карла Доннер пытается продолжить его мелодию, но делает это шаблонно и фальшиво. Штраус недовольным движением руки просит ее замолчать.

Вдруг раздается звук трубы проезжающей почтовой кареты — он позволяет Штраусу развить и закончить мелодию.

Иоганн Штраус и Карла Доннер, охваченные творческим волнением, радостно поют новую мелодию, а старый кучер подхватывает ее на своей губной гармошке.

Эпизод рождения мелодии вальса «Сказки Венского леса» блестяще построен драматургически. Он полон внутреннего драматизма и усилен комической деталью — игрой старого кучера на своей гармошке. Он заключает в себе большой смысл: из отдельных и случайных звуков природы — пения птиц, цоканья копыт лошади, пастушьего рога и почтовой трубы складывается поэтическая мелодия.

Режиссер Жюльен Дювивье в сцене рождения мелодии вальса прекрасно использует такое техническое средство, как рирпроекция. Весь этот эпизод был поставлен в ателье при помощи рирпроекции фона леса, снятого в движении.

Следующая сцена танца Иоганна Штрауса и Карлы Доннер в загородном ресторане замечательна по ритму. В ней огромное пространство декорации использовано не театрально, а кинематографически.

Сцена танца также обострена комическими деталями. Старый кучер, приехав с Иоганном Штраусом и Карлой Доннер в загородный ресторан, с гордостью говорит: «Мы сочинили вальс». «Кто это мы?» — удивленно спрашивают его. Кучер серьезно отвечает: «Мы — это господин Штраус, госпожа Штраус, я и моя Рози». Карла Доннер, которая накануне промокла под дождем, разглаживает свое платье. Ей с завистью говорит добрая тетушка: «Какое счастье быть женой Иоганна Штрауса». Затем Карла Доннер и Иоганн Штраус начинают в упоении кружиться в вихре вальса.

В фильме есть еще одно отличное место: Карла Доннер исполняет песенку-вальс на вечере во дворце.

Головокружительные пассажи Карлы Доннер (Милицы Корьюс) могли быть достигнуты чисто кинематографическим средством—звуковым монтажом. Они могли быть «дотянуты» при помощи соединения отдельных планов в непрерывную звуковую линию.

Большой вальс — это не театр, а настоящий кинематограф. В драматургии фильма отлично использованы и музыка и выразительные средства кино.

Вальсы Иоганна Штрауса в фильме Большой вальс звучат по-новому, не так, как в концертах. Новая оркестровка и различные средства электроакустики придали им новый блеск.

В фильме Большой вальс много остроумных деталей — вальс, сочиненный конторщиком Иоганном Штраусом на одной из страниц толстой банковской книги, скрипичный ключ, написанный им после увольнения мелом на вывеске банка, и т. д.

Но основой построения всего фильма является музыкальная драматургия.

В нашем кино до сих пор еще не были глубоко поставлены вопросы музыкальной кинодраматургии. К сожалению, популярные песни И. О. Дунаевского, Д. Покрасса и др. в большинстве фильмов использованы не драматургически, не сюжетно, а вставлены механически—в виде дивертисмента или как иллюстративно-фоновая музыка.

В нашем кино вспоминается лишь один высокий образец драматургического использования музыки в немом фильме Н. Шенгелая Элисо. Потрясающая сцена перехода плача в танец также построена на простом переходе действия в свою противоположность — на переходе «от несчастья к счастью».

Наши сценаристы должны и могут овладеть музыкальной драматургией, они смогут создать подлинные музыкальные драмы и комедии.

Музыка в кинокомедии

М. Черемухин

За последние годы весьма развился жанр кинокомедии. Начиная с фильма Веселые ребята Г. Александрова, советская кинокомедия, нашедшая наконец некоторые необходимые основы, стала заметно расти. И сразу стало ясно, что жанр кинокомедии неосуществим без музыки, что музыка должна занять в нем прочное, органическое место. Перед кинокомпозитором встали новые и интересные задачи.

Жанр кинокомедии, в сущности говоря, близок кинооперетте. Что дает кинокомпозитору, работающему в области кинокомедии, опыт театрального жанра — оперетты? Очень многое. Во-первых, большое количество разновидностей (комическая опера, оперетта, водевиль с музыкой и т. п.), которые отличаются друг от друга как присущей им тематикой, так и способами строить фабулу, опираясь на различные приемы соединения музыки и слова. Во-вторых, и это главное, опыт театрального жанра музыкальной комедии ясно показывает, что, несмотря на все это обилие разновидностей, основной принцип его строения един: неизбежная прерывность музыкальной ткани, смена музыкальных и речевых эпизодов.

Нетрудно заметить, что принцип этот весьма близок кино. Поэтому и имеет место то явление, что по своей структуре музыкальная кинокомедия многое переняла у театрального жанра музыкальной комедии.

Советская музыкальная кинокомедия представляет собой игровой фильм с большим количеством музыкальных эпизодов. Среди них встречаются самые разнообразные музыкальные жанры: мы слышим здесь и песню — сольную и хоровую, эстрадную и концертную, народную и сочиненную композитором-профессионалом. Мы слышим также различные инструментальные пьесы, танцы, марши, даже небольшие симфонические эпизоды, которые исполняются, например, джазом, или оркестром народных инструментов, а иногда и симфоническим. Такое разнообразие приемов использования музыки в кинокомедии подтверждает исключительную важность ее для этого жанра. Однако несмотря на это, можно отметить, что в советской комедии музыка используется пока довольно однотипно.

Жанр кинокомедии находится в процессе роста и говорить о роли музыки в нем можно, только присматриваясь к различным его видам.

Жанр кинокомедии создал ряд ответвлений, оттенков, в своем многообразии подчеркивающих единство общего стиля советской кинокомедии — стиля социалистического реализма. Действующие лица почти всегда—обыкновенные советские люди, то передовые, активные, во-

площающие в себе прогрессивные черты человека нашей эпохи, то иногда люди более отсталые, не могущие преодолеть в себе пережитков прошлого, наследия и морали дореволюционного времени.

Конфликт между теми и другими, показанный специфическими средствами комедийного жанра, является обычно темой советский кинокомедии.

Типы кинокомедии неизбежно связаны с выбором средств выражения, использованных ее авторами. Более всего представлена в советском кино так называемая комедия положений.

В произведении такого типа движение фабулы вперед обусловливается развитием (накоплением и разрешением) ситуаций, в которых оказываются действующие лица фильма.

Поэтому комедия положений не отрицает, а предполагает наличие в действующих лицах черт индивидуального. Но строят фабулу и движут вперед не эти условия, а именно те ситуации (положения), в которых оказываются действующие лица фильма в результате воздействия этих условий.

Таким образом комедия положений как тип может выявить и обрисовать многие черты развития общества эпохи социалистического строительства и в отдельных случаях переходить в более высокий тип комедии — так называемую комедию нравов.

Какова роль музыки в комедии положений и нравов?

Средства музыкального выражения заключаются в стремлении воплотить эмоциальную сферу человека, его чувства и переживания.

Поэтому в тех моментах кинокомедии, где требуется музыкальное воздействие, авторы ищут обычно той эмоции, которая помогла бы построить музыкальный образ, ствечающий данному этапу развития фабулы. Эта эмоция в комедии чаще всего выливается в мелодию песни, текст которой окончательно уточняет и конкретизирует музыкальную идею.

Но эта эмоция еще должна иметь определенную направленность: она должна раскрывать для зрителя-слушателя сущность происходящего на экране, вскрывать характер персонажа и наше отношение к нему. Ясно, например, что отрицательный персонаж будет охарактеризован музыкой иначе, чем положительный, бюрократ — иначе, чем колхозник-ударник, и трус, подхалим — иначе, чем герой.

Поэтому возможны различные оттенки и проявления музыкального языка: пафос, патетика, лиризм, местами даже юмор, сатира.

Через музыкальный образ выражается в фильме линия развития фабулы или даже тема фильма.

Так например, в Веселых ребятах (композитор И. Дунаевский) основой музыкального сценария является мотив марша, отвечающий теме фильма — молодому задору, неустанному стремлению вперед, опрокидывающему препятствия.

Ситуация (положение) находит здесь свое выражение через мотив марша-песни и через него обобщается. Вместе с тем ситуация дает повод для возникновения песни в фильме.

Как бы ни был незначителен повод, песня может удасться и эффективно работать на драматургию фильма.

Вспомним песню почтальона из фильма Трактористы (режиссер И. Пырьев, композиторы Дм. и Дан. Покрасс). Несомненно, что значение этой песни шире простого иллюстративного приема. Она не только передает веселое настроение парнишки, мчащегося на велосипеде, развозящего корреспонденцию колхозникам, но и воплощает дух бодрости, молодости, господствующей в фильме, почему и воспринимается драматургически насыщенно.

Более глубокая ситуация создает и более глубокий повод для возникновения песни. В тех же Трактористах звучит ставшая популярной песня «Три товарища». Ее привозит в колхоз демобилизованный красноармеец-танкист. Обучая колхозников в свободное от работы время военному делу, он разучивает с ними эту оборонную песню. Ситуация развивается так: по мере усовершенствования их в военном деле и песня усваивается ими все лучше и лучше. Вернее, усваивание песни колхозниками символизирует для зрителя-слушателя их успехи в боевой подготовке.

В фильме Волга-Волга (режиссер Г. Александров, композитор И. Дунаевский) обилие музыки и песен порождено развитием ситуаций. Бездушный бюрократ тормозит развитие народного творчества. Музыкальный коллектив, не допущенный им на московскую олимпиаду, едет самовольно.

Ребята, в том числе и девушка-письмоносец — автор песни о Волге, плывут на жалком судне по волжской водной системе. Песни сопровождают их веселую поездку. Ноты песни о Волге похищены... ветром. Он подхватил исписанные листы нотной бумаги, понес их дальше, всюду: в воду, на берег, на палубу судов «конкурентов», также едущих в Москву.

Мотив нравится везде: его усваивают, разучивают песню, и к моменту въезда в Москву его уже знают и поют все. Так торжествует талантливая молодежь и оказываются посрамленными отсталость, косность бюрократа Бывалова.

Г. Александров умеет найти прием внедрения песни, порожденной ситуацией, в ткань фильма, причем так, что песня, подкрепленная текстом, становится выразительницей идеи фильма.

Особенно ясно это в фильме Цирк (музыка И. Дунаевского). Эта кинокомедия местами приближается уже к комедии нравов. В основе ее лежит конфликт между миросозерцанием американца-авантюриста и женщиной, вышедшей из того же американского общества, но рвущейся на волю. Она во власти американца, потому что у нее ребенок от негра: если ее выдадут, ей угрожает позор, а может быть и суд Линча.

Конфликт разрешается в Советском Союзе: женщина находит здесь новую жизнь, мужа для себя и тем самым отца для своего ребенка.

Эта ситуация не вызывает непосредственно никакой музыки. Но в фильме звучит песня — песня о Советской родине. Тот человек, которого полюбила американка, учит ее этой песне. Возникает символический ход, мы видим, что американка усваивает эту песню и верим, что она проникается советским патриотизмом, становится советским человеком. Это окончательно выражается в ее решении порвать с Западом и остаться в Советском Союзе.

Количество комедий, являющихся по типу комедиями положений и использующих музыку как элемент ситуации, сейчас весьма велико.

Но именно здесь, в комедии положений, имеет место то однотипное использование музыки, о которой здесь говорилось выше.

Музыка возникает там, где ситуация (положение) позволяет это. Таким образом, приобретая права гражданства в фильме только через его фабулу, а не через непосредственно почувствованный образ, музыка становится в этих случаях иногда более программной, чем эмоцио-

нальной, более описательной или даже повествовательной.

Но искусство кино движется вперед. Комедия положений начинает все чаще тяготеть к комедии нравов. Показателен фильм Моя любовь (режиссер В. Коршсаблин, композитор И. Дунаевский). Музыка этого фильма, целиком лейтмотивна: мотив лирической песни сопровождает различные эпизоды. Героиня, выступая в концерте самодеятельного джаза, поет сперва об ушедшей любви, потом о новой дружбе, которая вскоре перейдет в любовь.

Многое в этом фильме можно поставить И. Дунаевскому в заслугу. Работая по принципу введения музыки через ситуацию (положение), он вместе с тем сумел сделать ее достаточно выразительной, теплой, поскольку самый прием это разрешал. Пользуясь музыкально-комедийными средствами выражения, он сумел в отдельных случаях быть то веселым, то трогательным, то нежным, то грустным и мечтательным.

В смысле разработки музыкального сценария его работа здесь — на хорошей профессиональной высоте.

Последовательно применяя лейтмотивные приемы, И. Дунаевский добивается хорошей связи зрительных и звуковых образов.

Но мы не можем не заметить, что в этом фильме, как и в прочих наших кинокомедиях, человек, его внутренний мир и его душевная жизнь оказываются недостаточно вскрытыми.

Поскольку в комедии положений движет фабулу развитие ситуаций, то, естественно, что развитие характеров остается здесь вне поля зрения.

Показателем такого примера является фильм Вратарь по повести Л. Кассиля «Вратарь республики». В повести мы читаем не только о подвигах футболистов, но и о трогательной дружбе двух ребят, различных по происхождению, воспитанию и характеру. Тем не менее дружба их оказалась пронесенной сквозь все перипетии эпохи революции, гражданской войны, через все последующее время. Читая повесть, не знаешь, что в ней важнее: успехи вратаря или глубина человеческой дружбы. Но при переработке повести в фильм она до обидного «обмелела», превратилась в ряд примитивных спортивных приключений.

Все содержательное, что было в повести, все характеризовавшее внутренний мир героев, было выброшено в фильме.

Очевидно авторы сценария хотели отделить «серьезное» от «смешного».

Несомненно, что комедия должна быть смешна. Смех, как ничто другое, может стать гегемоном жанра. Вызвать у человека смех, радостное и веселое настроение, сообщить ему бодрость и активность, — какая прекрасная задача для искусства! Но почему же не стремиться достичь этого более художественными и совершенными средствами?

И здесь возникает большой вопрос, стоящий также и перед другими киножанрами, — об использовании музыки в фильме, более глубоком и действенном. Музыка в фильме, в том числе и в комедии, должна возникать не только там, где это разрешает ситуация, но и там, где этого требует человеческое чувство, где музыка может ответить не только переживаниям персонажей, но и реакции зрителя-слушателя, воспринимающего фильм. Поскольку в настоящем художественном фильме для зрителя нет и не может быть безразличных персонажей, не вызывающих симпатии или антипатии, пробуждающих сочувствие или несочувствие, то и поводов для реагирования может быть очень много.

Жанр комедии особенно нетерпим к «голубым» персонажам, не имеющим определенного душевного и физического облика, к «нейтральным» фигурам. От них в комедии возникает сразу мертвящая скука. И музыке с ними нечего делать. Но персонаж яркий, живущий на экране полной жизнью, наделенный характером и определенными душевными признаками, всегда будет благодарным объектом для его музыкальной обработки, если... режиссер этого пожелает. Музыка может быть совершенным орудием для интерпретации внутреннего мира человека, если сценарий фильма учтет это и поручит музыке именно такую роль.

Надо думать, скоро мы увидим кинокомедии, построенные на тонких и глубоких движениях человеческой души, на раскрытии внутреннего мира человека.

Мы увидим комедию характеров.

Комедия характеров особенно интересна для музыки. Язык человеческих чувств, эмоциональная сфера человека ей ближе чего-либо другого.

Поэтому в комедии характеров (на каком бы материале-сюжете она ни была построена) музыке уже не придется искать в фабуле фильма ситуации, которые могли бы стать поводом для появления музыкального эпизода. Музыка, без труда проникая в ткань фильма, будет естественно отвечать чувствам и переживаниям действующих лиц, тем самым работая на драматургию фильма. Слияние зрительных образов со звуковыми будет происходить закономерно и легко.

Учебное кино и искусство*

Б. Толль

В своей статье «Вопросы теории учебного фильма»[1] я поставил одну из краеугольных проблем теории учебного кино, то или иное решение которой определяет метод построения учебных фильмов.

Проблема эта сформулирована в моей статье так: «Подчиняется ли учебный фильм принципам и нормам общей теории искусства, являясь отраслью единого киноискусства, или это особая, не принадлежащая к искусству область, где господствуют закономерности педагогики и науки, а не искусства?»

На этот вопрос я даю вполне определенный ответ — искусство с его нормами и законами отнюдь не определяет метод построения учебного фильма.

Метод построения учебного фильма аналогичен методу построения учебника, а не романа, муляжа, а не Аполлона Бельведерского, учебной таблицы по естествознанию, а не «Утра в сосновом лесу» Шишкина или «Золотой осени» Левитана.

Такая постановка и трактовка вопроса вызвала негодование со стороны Н. Жинкина.

Жинкин вводит в заблуждение читателя, говоря, что Толль предлагает «запретить режиссерам научного фильма пользоваться средствами искусства». Столь же неверной является попытка приписать мне лозунг «Долой искусство из учебного фильма».

В моей статье говорится другое: «Значит ли это, что в учебном кино должны находиться под запретом такие творческие приемы, как метафоры, аналогии, художественные образы, так широко и умело используемые выдающимися мастерами научного и публицистического изложения? Что этот запрет должен быть распространен также на пресловутые «игровые моменты», которые в ряде случаев вполне адэкватны содержанию учебного фильма» и т. д. На эти и другие аналогичные вопросы я отвечаю, конечно, отрицательно.

Всем известно, что Маркс, Ленин, Сталин в своих гениальных научных трудах широко пользовались художественными образами, т. е. приемами искусства.

Ни о каком запрете пользоваться средствами искусства не может быть и речи. Трудно сказать это более ясно, чем сказано в моей статье. Почему же Н. Жинкин приписывает мне подобные вздорные идеи?

Зачем он, перечисляя фамилии лучших наших режиссеров, приписывает мне нелепое утверждение об их тяге в художественное кино?

Ведь я говорю о некоторой прослойке режиссеров, тяготящихся своей работой в учебном кино, о том, что это не в последнюю очередь объясняет наличие теорий, отрицающих различие между киноискусством и учебным кино.

Не о том ли говорит, например, и Е. Вейсман в сборнике «Советский исторический фильм»: «Известно, в частности, что в научно-технической кинематографии есть режиссеры, пробовавшие свои силы в художественных фильмах, но не нашедших там применения себе — и не по вине художественной кинематографии»[2].

Любой работник учебного кино подтвердит этот общеизвестный факт.

Аргументация Н. Жинкина весьма далека от науки. Чего стоит, например, его утверждение, что муляжи делает художник, а не ученый-анатом. Неужели найдутся люди, которые не видят принципиальной разницы между художником и ремесленником, между живописцем как представителем художественного труда и маляром?

Жинкин называет ряд фильмов. Однако из всех приведенных им примеров по его же мнению только два — Рукописи Пушкина и Третьяковская галерея — являются произведениями искусства. Остальные (Электронная лампа, Двигатель, Шасси тракторов, фильм о фагоцитозе и т. д.) по его же определению отнюдь не являются произведениями искусства.

Неужели Жинкин не видит того, что Рукописи Пушкина и Третьяковская галерея по содержанию своему относятся к области искусства, что они сделаны на материале искусства и к тому же являются фильмами не учебными, а научно-популярными?

Следовательно, эти фильмы отнюдь не являются характерным примером, они — исключение, а не правило.

Ведь в своей статье я полностью солидаризируюсь с мыслью о том, что «отдельные научно-популярные фильмы приближаются к произведениям искусства» (стр. 63).

Как же увязывает Н. Жинкин концы с концами, признавая, что учебные фильмы не являются произведениями искусства и все-таки утверждая, что учебное кино нельзя отрывать «от всей кинематографии как области советского искусства»? Ведь ни об одном учебном фильме мой оппонент не мог сказать — смотрите, сие есть произведение искусства. Напротив, все названные им учебные фильмы по какой-то странной случайности оказались даже по его определению не относящимися к искусству.

А что за «область искусства», которая не создает произведения искусства? Теоретическая сторона дела правильно определена Н. А. Лебедевым.

---

* По поводу статьи Н. Жинкина «О киноискусстве и научном кино» в № 9 журнала «Искусство кино». Редакционная статья, заканчивающая дискуссию, будет дана в одном из ближайших номеров журнала.

[1] «Искусство кино» № 6, 1940 г.

[2] «Советский исторический фильм». Сборник под редакцией Е. Вейсмана. М. 1939 г., стр. 112.

«Художественная кинематография, киноискусство есть новая форма выражения, выросшая на базе новой специфической техники. Но на этой же базе выросли и кинохроника, и учебное кино, и т. д., т. е. частные выразительные формы, пользующиеся в основном теми же выразительными средствами, что и киноискусство, но по-иному.

Следовательно, можно говорить о кино, как о многосторонней выразительной форме — более широкой, чем искусство, охватывающей не только художественную кинематографию, но и кинохронику, и учебный фильм, и т. д.[1]».

Здесь, как мы видим, учебное кино четко отграничивается от киноискусства, а не рассматривается как отрасль последнего. И это, конечно, единственно научная концепция.

Н. Жинкин говорит: «Пусть полученный в конечном счете продукт (учебный фильм) — продукт особой категории, отличный от фильмов популярных, все же деятельность людей, его создающих, очень близка по приемам и по характеру к искусству».

В этом тезисе мы видим прямое, хотя и недостаточно ясное отрицание принадлежности учебных фильмов к области искусства. Вместе с тем в нем содержится попытка выговорить хотя бы только близость деятельности авторов учебных фильмов «по приемам и по характеру» к искусству.

Мы полагаем, что близость этих «приемов и характера» к искусству в основном того же рода, что и близость труда автора учебника к художественному творчеству писателя. Это близость не метода, а средств выражения.

Как бы мы ни стремились расцветить наши научные произведения использованием приемов искусства, чувство меры не должно покидать нас. Иначе мы создадим гибриды, которым не окажется места ни в науке, ни среди произведений искусства.

Горький опыт многих деятелей учебной кинематографии заставляет настойчиво напоминать об этом.

Поговорите с любым педагогом, хорошо знающим учебные фильмы, и он будет жаловаться не на отсутствие, а на гипертрофию «художественности» в учебных фильмах, к тому же «художественности» ложно понятой.

Вот, например, что пишет один из крупнейших методистов по естествознанию и прекрасный знаток школьного кино проф. С. А. Павлович в статье, посвященной анализу фонда учебных фильмов. «Потеря времени при демонстрации фильма на уроке, где, как мы подчеркнули, приходится экономить буквально каждую минуту, вызывается еще чрезвычайным обилием лишних кадров, вставленных режиссерами и сценаристами для того, чтобы оживить «сухой» сюжет и сделать интересный полный фильм. Фильм Зеленые водоросли начинается ландшафтными натурными снимками поверхностей водоемов то гладких, то заросших тростником и кувшинками, и учитель принужден давать пояснения, что это еще не водоросли, а водяные цветковые растения. На это «эффектное», но ненужное введение уходит 16 метров пленки. Такие панорамы природы еще могут быть оправданы содержанием фильма, когда показывается сезонное явление (Развитие лягушки, прилет птиц в ленте Перелетная смена), но если панорамные снимки водной глади украшают такие фильмы, как Простейшие, Водоросли, Размножение рыб, то это иногда в настроенном по-деловому классе производит впечатление легкого фельетона, вставленного в научную статью, и несомненно рассеивает ребят» [2].

Вполне солидаризуется проф. С. А. Павлович с мнением другого виднейшего методиста-естественника проф. Б. В. Всесвятского: «Многие картины составляются так, как будто в школе нет таблиц, как будто школа не использует природных объектов, не ставятся в ней опыты, нет, наконец, и учителя. Фильмы... часто дублируют другие пособия и в то же время мало дают того, что в действительности кино может дать полезного школе» [3].

Все эти грехи — а они, вне всякого сомнения, характерны для огромной части нашего учебного кинофонда по всем дисциплинам — результат порочной ориентации на «искусство», а не на требования педагогической науки, которые должны целиком определять построение учебного фильма.

Н. Жинкин не находит нужным что-либо сказать о педагогике, об ее требованиях. В его статье ни слова не говорится о требованиях школы, о том, удовлетворяют ли учебные фильмы этим требованиям.

Панацею от всех зол он видит в искусстве, в том, чтобы «научная кинематография дала замечательные образцы киноискусства».

Трудно переоценить вред, приносимый подобными теориями и проникнутой их духом практической деятельностью.

Они уводят наше учебное кино от жизни, от школы, от педагогики. Они кончаются бесплодной тратой государственных средств на создание «широких полотен», построенных на канонах дурно понятого искусства и подчас на 50—80% ненужных школе.

Мы не против использования — достаточно широкого и систематического — средства и приемов искусства в учебном кино.

Как указано в статье «Вопросы теории учебного фильма», мы за эстетическое оформление, яркость выразительных средств, занимательность учебных фильмов, наконец, мы требуем от их авторов художественного вкуса.

Но мы требуем также, чтобы авторы учебных фильмов понимали глубокое отличие метода построения учебных кинокартин от метода киноискусства (художественного кино), понимали свою обязанность знать подлинную основу метода учебного кино — советскую марксистско-ленинскую педагогику.

---

[1] Н. А. Лебедев. К вопросу о специфике кино. М. 1935, стр. 57. Курсив оригинала.

[2] Проф. С. А. Павлович. Наш фонд школьно-учебных фильмов по естествознанию. Сборник «Учебное и научное кино», II. 1940 г.

[3] Б. В. Всесвятский и В. Н. Вугетич. Методика преподавания ботаники. 1938 г., стр. 30.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий Мост, 4
Телефон К 0-51-80

26085 V

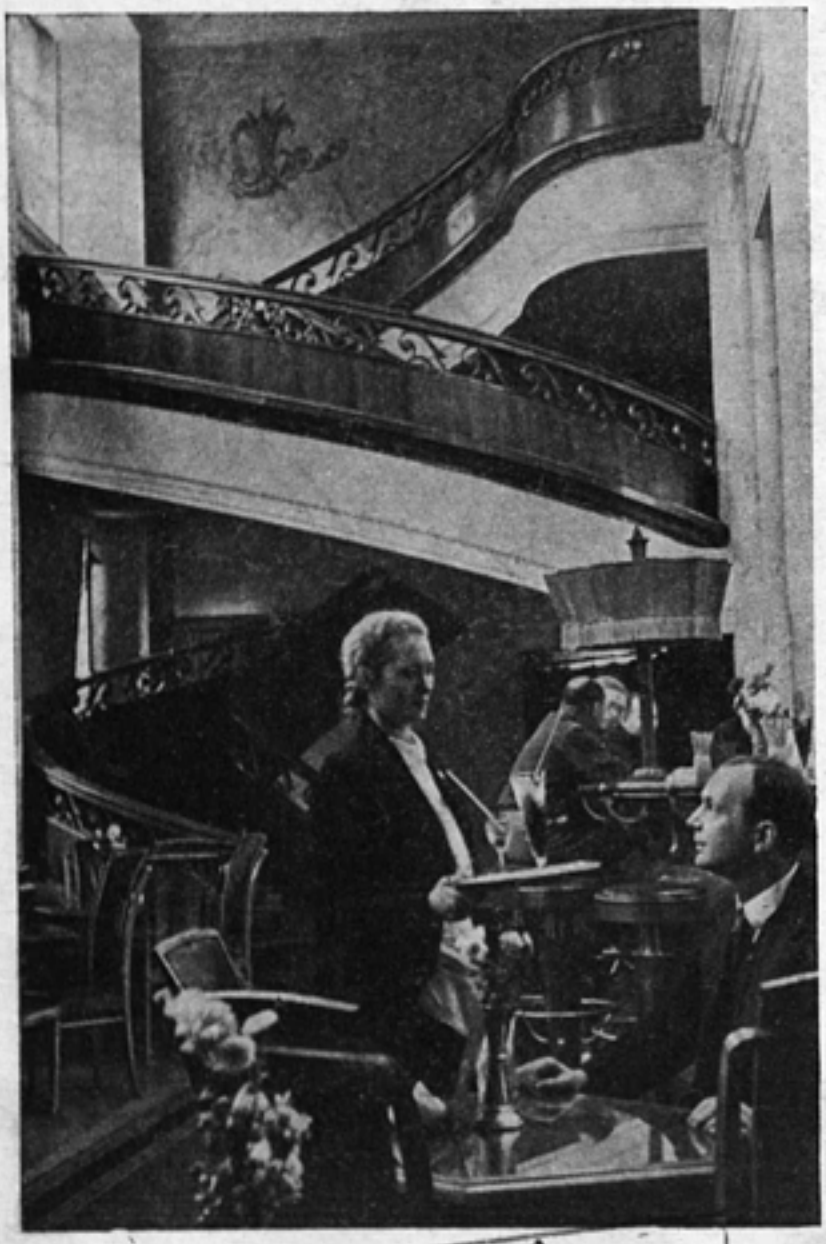
НАРКОМПИЩЕПРОМ СССР

ГЛАВЛИКЕРВОДКА

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
39.

Коктейль-холл

Ул. Горького, корпус Б (второй от Охотного ряда). Тел. К 4-23-33.



КОКТЕЙЛИ и ПУНШИ В БОЛЬШОМ АССОРТИМЕНТЕ ИЗГОТОВЛЯЮТСЯ БАРМЕНАМИ В ПРИСУТСТВИИ ПОСЕТИТЕЛЕЙ.

КРЕПКИЕ КОКТЕЙЛИ: ДЖИН ВЕСЕННИЙ, МАРТИНИ, МАЯК, МОСКВА и др.

ДЕСЕРТНЫЕ: ЧЕРРИ-БРЕНДИ, ФЛИН-КОКТЕЙЛЬ, ШОКОЛАДНЫЙ, ШАМПАНЬ-КОБЛЕР, КЛАРА-КОБЛЕР, ЦИТРУСОВЫЕ и др.

ГОРЯЧИЕ — ПУНШИ: ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ и ДЕСЕРТНЫЙ.

ХОЛОДНЫЕ — ЛИМОННЫЙ, АЙВОВЫЙ, ПЕПЕРМЕНТ и др.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР ЛИКЕРОВ к КОФЕ

ЛИКЕР „МАРАСКАН" СО СЛИВКАМИ

МАССЕДУАН ИЗ ФРУКТОВ С ЛИКЕРАМИ

КЕКС — ТОРТ — ПЕЧЕНЬЕ — ФРУКТЫ

ИГРАЕТ ДЖАЗ-ОРКЕСТР

Коктейль-холл

УЛ. ГОРЬКОГО, КОРПУС Б.
ОТКРЫТ С 2 ЧАС. ДНЯ ДО 2 ЧАС. 30 МИН. НОЧИ
ПО ОБЩИМ ВЫХОДНЫМ С 12 ЧАС. ДНЯ